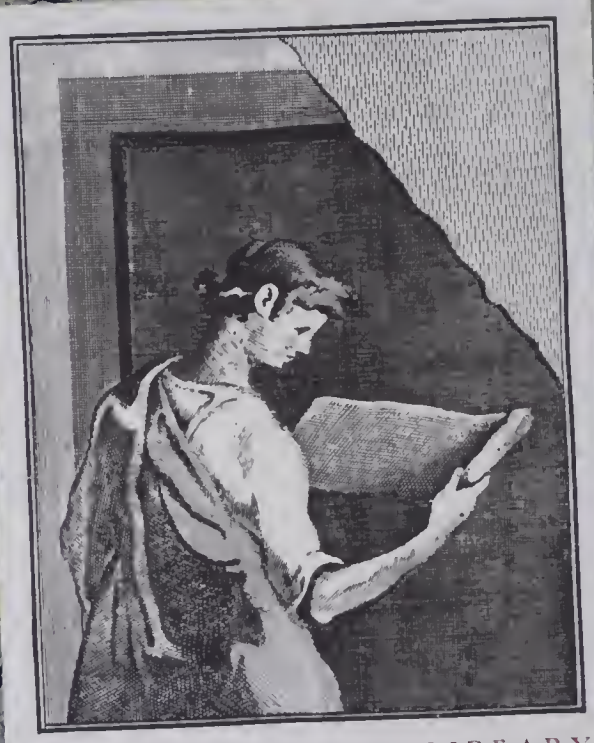
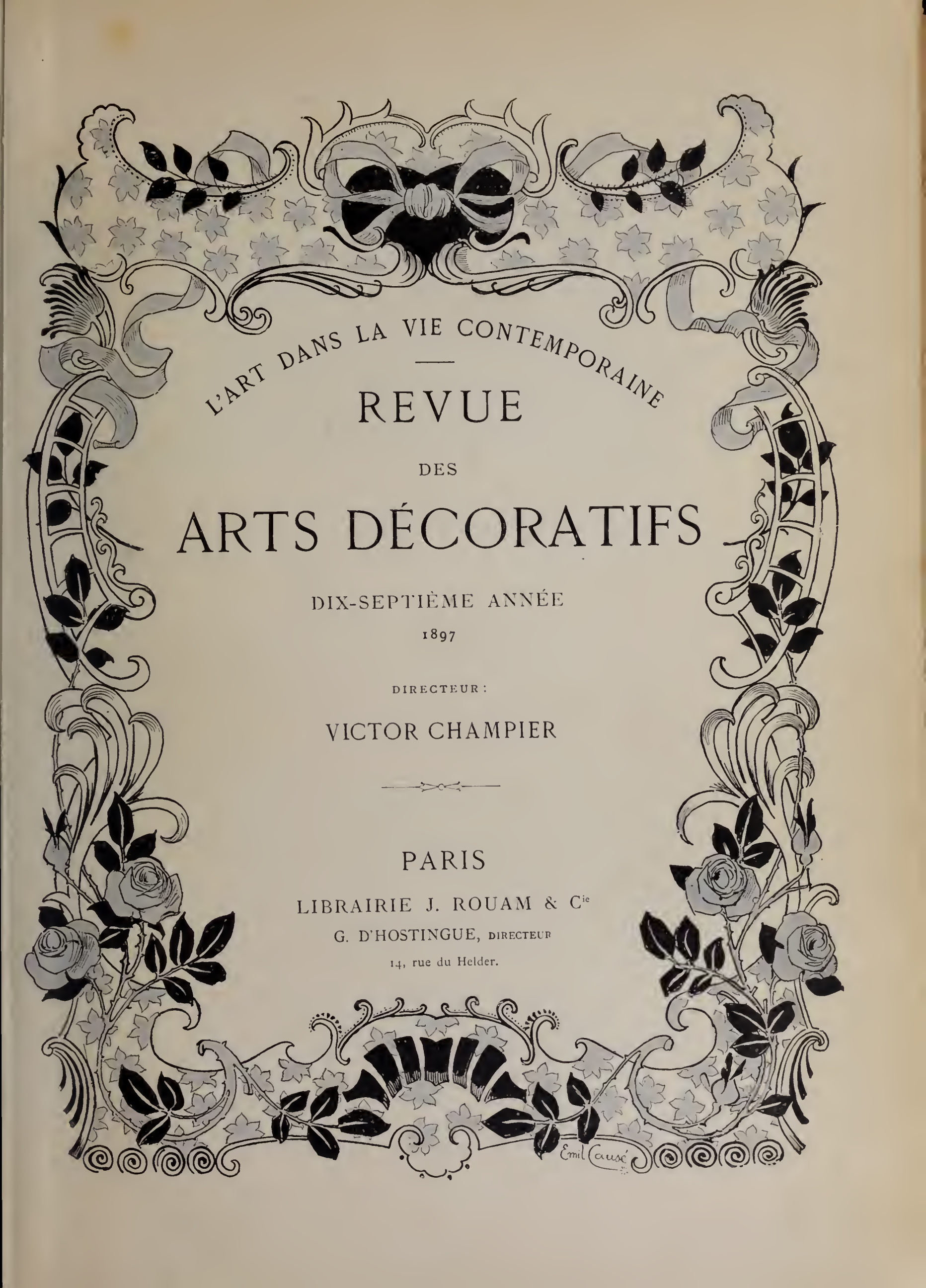


THE GETTY CENTER LIBRARY

Bordeaux. — Imprimerie G. Gounouilhou. — G. Chapon, *directeur*, rue Guiraude, 11.


L'ART DANS LA VIE CONTEMPORAINE
REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS
DIX-SEPTIÈME ANNÉE
1897
DIRECTEUR :
VICTOR CHAMPIER
PARIS
LIBRAIRIE J. ROUAM & Cie
G. D'HOSTINGUE, DIRECTEUR
14, rue du Helder.
Emil Cauré

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Archivolte en briques émaillées de l'une des portes de la ville de Ninive (Assyrie).

L'EMPLOI DE LA CÉRAMIQUE DANS L'ARCHITECTURE

CONFÉRENCE FAITE LE 14 FÉVRIER 1897

A l'Union centrale des Arts décoratifs

PAR M. GUSTAVE LARROUMET

La première des conférences organisées cette année par l'Union centrale des Arts décoratifs a été faite par M. Gustave Larroumet, place des Vosges, 3, le dimanche 14 février, à 3 heures de l'après-midi, devant un public nombreux. A côté de l'éminent conférencier avait pris place M. Georges Berger, président de l'Union centrale, qui a tout d'abord prononcé l'allocution suivante :

« *Mesdames et Messieurs, je n'ai pas la prétention de vous présenter M. Larroumet. Il suffit de le nommer. Des personnalités comme celle de M. Gustave Larroumet et des éminents conférenciers qui ont bien voulu accepter de figurer à ses côtés sur notre programme, indiquent très clairement que toute idée de doctrine est dominée chez nous par le désir très arrêté, la volonté très ferme, d'attirer à nous des orateurs éclairés qui, par la puissance de leur parole, l'autorité de leur savoir et l'indépendance de leur jugement, puissent très certainement indiquer comment la connaissance de l'Art peut être acquise, pratiquée et appliquée suivant les règles traditionnelles du Beau et conformément aux aspirations de notre génie national.* » (Applaudissements.)

M. Gustave Larroumet a pris ensuite la parole.

Mesdames, Messieurs,

Je remercie l'honorable président de l'Union centrale des Arts décoratifs des termes dans lesquels il a bien voulu me présenter à vous; et en même temps j'exprime à l'Union centrale ma profonde reconnaissance pour l'honneur qu'elle m'a fait en m'engageant à ouvrir devant vous cette série de conférences.

Je me trouve associé dans cette enquête sur la direction de l'Art contemporain à des hommes éminents, dont je m'honore de connaître plusieurs personnellement et d'avoir suivi les travaux avec un grand profit personnel.

En m'associant à eux, il me suffit de parcourir la liste de leurs noms, pour être bien convaincu de la profonde sincérité des sentiments qu'exprimait tout à l'heure, au nom de l'Union centrale des Arts décoratifs, M. Berger; l'Union centrale ne se propose pas de donner à notre époque une esthétique; elle sait très bien que c'est la collaboration de tous qui peut produire une direction d'art et que le temps est passé où une volonté personnelle, puissante, — le chef d'État ou le ministre, de grandes corporations comme était l'Église autrefois, — peut orienter l'Art dans telle ou telle direction.

Nous sommes une démocratie; l'individualisme, c'est-à-dire le sentiment que chacun a de ses droits, de ses intérêts, a remplacé définitivement, on peut le croire, les grands compartiments dans lesquels l'ancienne société enfermait et disciplinait les énergies.

Un pareil état de choses ne va pas sans beaucoup de profits — les profits nous les éprouvons tous les jours — et aussi sans beaucoup de peines. Il est certain que, depuis la Révolution française, il n'existe plus dans notre pays de ces grands courants d'art, d'opinions artistiques d'où résultaient ces choses si belles, si simples à distance, qui s'appellent un style pour une période déterminée.

Le dernier style que nous ayons vu en France, c'est le style de Napoléon, de l'Empire. Il avait à sa disposition deux hommes d'une grande valeur, Percier et Fontaine; il leur a dit ce qu'il aimait. Ces deux hommes, traduisant la pensée du maître et les besoins de leur temps, nous ont légué la dernière forme d'art complète que nous ayons connue, — complète et cohérente.

Elle a prêté à beaucoup de critiques, mais il est certain que, jusqu'à 1815, il y a encore eu une direction d'art dominante.

Cette direction n'existe plus, et nous arrivons à la fin de notre siècle, en nous demandant : « Mais, au point de vue de l'Art, allons-nous laisser la place à nos successeurs? allons-nous nous présenter, notre bagage à la main, devant la postérité, sans pouvoir écrire une étiquette en tête de nos œuvres? N'y aura-t-il pas un style de la troisième République, du XIXe siècle? »

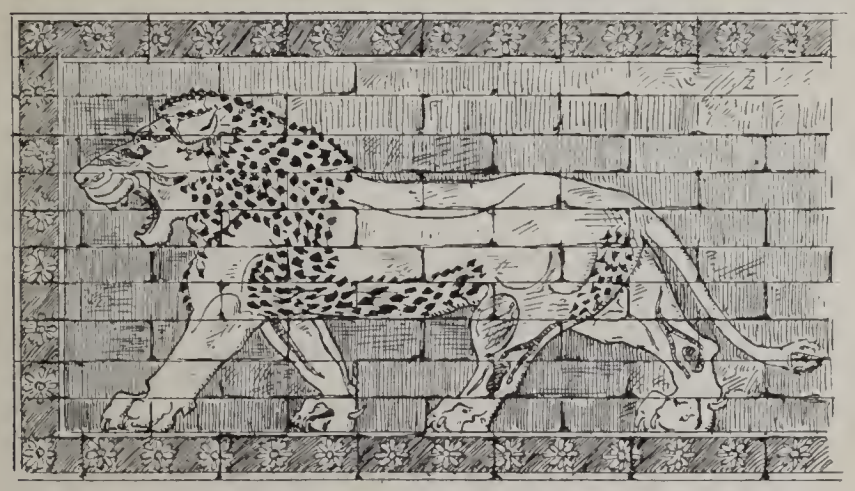
Je crois que nos craintes sont excessives et viennent surtout de ce que nous n'interrogeons pas suffisamment l'histoire. Ce n'est pas une époque qui peut

déterminer si elle a, ou si elle n'a pas un style. Jamais l'invention artistique n'a été plus féconde qu'en notre temps, mais il faut une perspective qui manque encore, un recul, pour classer et déterminer.

Rappelez-vous ce que nous pensions nous-même, il y a vingt ou trente ans, du dernier des styles dont je viens d'indiquer le titre, du style de l'Empire : ces pendules, ces fauteuils, ces bronzes ciselés, qui aujourd'hui sont recherchés avec passion, nous les trouvions vraiment fort laids et nous leur préférions autre chose. Aujourd'hui, nous y revenons; c'est que l'histoire a fait son œuvre: elle a classé à distance, et je crois que pour notre temps il y a deux ou trois caractères que nous ne voyons pas distinctement, que l'avenir verra et dont il nous saura gré.

I

Entre autres efforts, par lesquels la génération actuelle essaie d'imprimer



Décoration en briques émaillées sur le mur du harem de Khorsabad (Assyrie).

une marque artistique à son activité, il en est un sur lequel, dans ces dernières années, elle s'est portée avec passion, c'est le relèvement de l'architecture.

L'architecture, comme vous le savez, est la reine de l'Art; c'est elle qui doit imprimer son autorité sur toutes les autres branches : peintres, sculpteurs, artistes décorateurs, ne sont que des auxiliaires de l'architecte et doivent traduire la pensée que le maître de l'œuvre, comme on disait au Moyen-Age, répartit entre ses collaborateurs.

Parmi les problèmes que l'architecture moderne a agités dans ses tentatives fiévreuses pour chercher partout des motifs de fécondité et des moyens de production, il en est une que les découvertes archéologiques ont ramenée à l'ordre du jour, — c'est l'emploi de la céramique, et c'est de ce point spécial de l'Art contemporain que je désirerais vous entretenir aujourd'hui.

Je n'ai pas besoin de dire, vous le savez comme moi, avec quelle passion des artistes très distingués se sont portés vers la rénovation de la céramique. Dans les trente ans qui ont précédé l'époque à laquelle nous vivons, on peut dire que la céramique n'existait plus qu'à l'état d'exception comme industrie d'art; elle se

bornait à la production courante et, en dehors de quelques manufactures d'État, de quelques vieilles maisons qui continuaient à soutenir leur marque, on comptait les œuvres de céramique antérieures à 1878 procédant d'une idée d'art.

Surtout on comptait les édifices dans lesquels la céramique a sa place sous forme de grands motifs de décoration, où par ses bandeaux, ses cheminées, ses panneaux encastrés dans la maçonnerie, elle joue un rôle important, comme elle le faisait autrefois, dans l'exécution de l'œuvre d'art. Et tout à coup nous avons vu se produire, à l'Exposition de 1889, un emploi gigantesque de la céramique : ce sont les palais de l'Exposition, le palais Central, le palais des Arts libéraux où le fer, la brique et l'émail se trouvaient associés d'une façon très originale. On a témoigné à ces œuvres beaucoup d'admiration ; — ce qu'on n'a pas assez dit, c'est que cet emploi tout nouveau de la céramique résultait d'un long effort, datant déjà de vingt ans, et que les architectes n'avaient fait que réunir, discipliner à leur profit — ce qui est leur rôle — des idées, des inventions qui étaient dans l'air, qui étaient disséminées, éparpillées autour d'eux.

La céramique est un art individuel, et c'est peut-être par ce caractère individuel qu'elle a déterminé de notre temps, à une époque d'individualisme et de mouvement en avant, cette production si multipliée à laquelle s'appliquent des hommes d'origines très diverses et parmi lesquels vous voyez figurer de grands chimistes, des artistes tout à fait remarquables, des peintres qui, tous, lorsqu'ils ont touché à cet art du feu, en subissent la passion ; il y a là un démon qui ne les quitte plus.

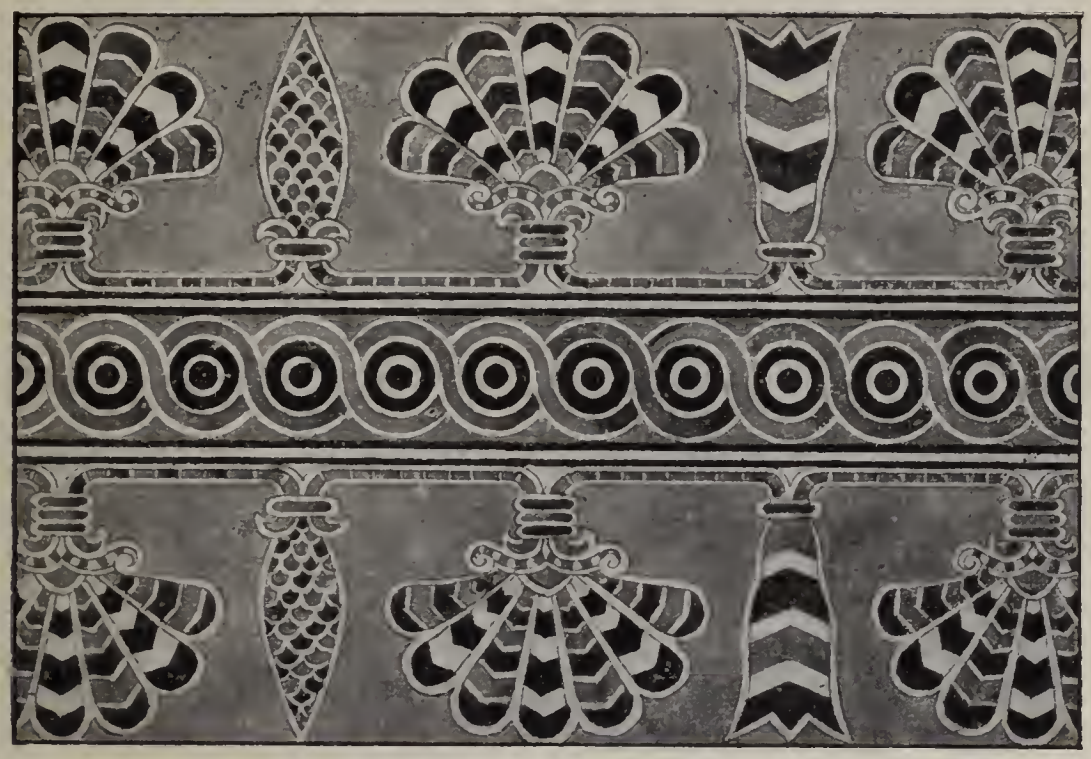
Pourquoi cette passion de la céramique ? C'est qu'avec nulle autre matière l'invention personnelle ne peut s'exercer avec plus de liberté. Que faut-il au céramiste ? Un pain de terre, un four, du vernis et des couleurs. Il peut donner à ce pain telle forme qu'il lui plaira, la plus utilitaire ou la plus capricieuse ; il peut viser un but déterminé ; il peut en même temps n'avoir d'autre intention que de satisfaire une fantaisie.

En outre, tandis que les autres arts ont des moyens d'expression connus d'avance, que le bronzier, par exemple, sait très bien que le moule ne rendra que le modèle qu'il a donné, dans la forme qu'il a prévue et soigneusement combinée, le céramiste, lui, se trouve toujours en présence de surprises. Il a pour mystérieux et puissants collaborateurs le feu et les couleurs qu'il applique ; le feu transforme l'œuvre de telle manière qu'il y a toujours une grande part d'imprévu dans sa création. Aussi les artistes ne travaillant plus par grandes corporations, travaillant individuellement, ont appliqué à la céramique les facultés d'invention capricieuse qui sont une forme de l'instinct de liberté actuel. Joignez à cela les produits de la chimie, et nous nous expliquerons comment a pu se produire cette explosion de facultés décoratives de la céramique dont vous connaissez tous les résultats.

En même temps, l'industrie, s'emparant de ces efforts, les réunissant, les groupant, constituait plusieurs grandes maisons dont je ne citerai qu'une seule parce que son fondateur est mort, celle de M. Deck, qui marque dans le développement de la céramique une étape décisive.

Pourquoi ce développement s'est-il produit de notre temps ? C'est qu'en dehors de cette attraction qui portait individuellement les artistes vers la céramique, un mouvement général, dans les dernières années de ce siècle, entraînait le public vers les manifestations de l'art décoratif, longtemps négligé, longtemps abandonné à l'industrie, et imputait à celui-ci, à partir de 1870, un essor très considérable.

Dans tous les pays de l'Europe, on constatait à ce moment que l'industrie, cette fée prodigieuse, en répandant beaucoup de bien-être sur le monde, y avait



Décoration d'une brique émaillée du palais d'Assournazirpal, à Ninive (Assyrie).

aussi répandu beaucoup de laideur. On comprenait qu'il était temps de réagir, et alors les artistes se mettant à l'œuvre, — mais se mettant à l'œuvre en engageant les industriels avec eux, les industriels, de leur côté, faisant tous leurs efforts pour attirer les artistes, — il s'est produit dans l'art décoratif un mouvement merveilleux d'expansion qui, je crois bien, autant que nous en puissions juger et sous les réserves que j'indiquais tout à l'heure, sera une des marques caractéristiques de notre siècle.

Et voilà comment, dans les vingt-cinq dernières années du XIXe siècle, nous avons vu beaucoup de choses curieuses. La céramique, qui était l'art du bibelot, de l'étagère, de l'intérieur de la maison, s'unit tout à coup à l'architecture et produit ces masses colossales des palais de l'Exposition, et en même temps les recherches séduisantes qui s'attestent surtout dans ces endroits de Paris, où l'architecte n'est pas retenu par le type obligatoire de la maison à cinq étages. Les constructeurs de petits hôtels, de maisons où l'on retrouve des réminiscences de l'Angleterre ou de la Hollande, sèment sur le territoire de Passy ou d'Auteuil des habitations où l'emploi de la céramique dans l'architecture devient déjà des plus dignes d'intérêt.

II

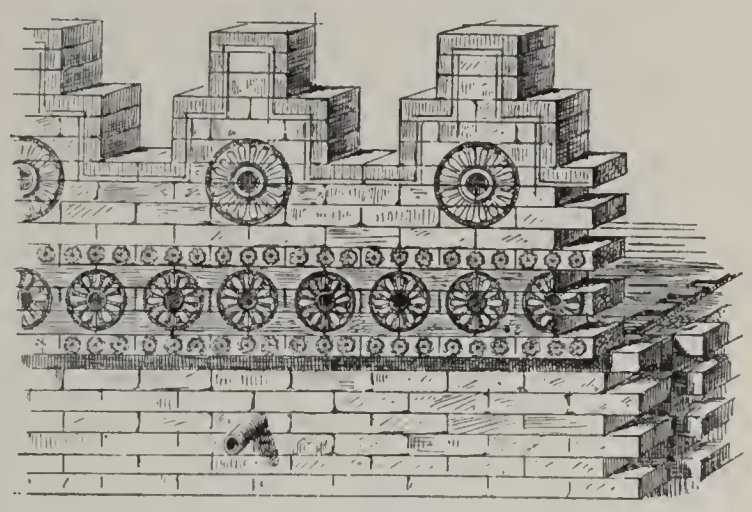
Tels sont quelques-uns des éléments du problème que je cherche à préciser. à définir devant vous. N'étant pas technicien, ni même historien, n'étant qu'un curieux passionné de ces questions et désireux d'y voir clair pour tâcher de communiquer la lumière, je voudrais rechercher, dans l'histoire de la céramique architecturale, ce qui peut être utile à notre temps et lui donner une esthétique dans cette branche de l'art décoratif. Je n'abuserai pas des notions historiques que nous trouverions sur notre chemin; mais il y a cinq ou six lois, toujours les mêmes, — qui ne peuvent pas être méconnues, car elles résultent de la nature des choses, — que notre temps doit appliquer à son tour et dont l'histoire va nous donner successivement la formule très simple : c'est le rôle de l'histoire d'être la lumière du présent, d'enseigner à profiter de certaines erreurs commises autrefois, et, en même temps, de faire ressortir l'utilité de certains types qui, toutes les fois qu'ils ont été appliqués, ont produit de bons résultats.

Vous savez que la céramique se retrouve à l'origine de l'art chez tous les peuples, mais plus ou moins employée. Pourquoi? A cause de la nature des matériaux que les peuples avaient à leur disposition, et aussi des besoins sociaux, religieux, artistiques, royaux, que l'architecte devait satisfaire.

Dans la patrie la plus ancienne de l'art, en Égypte, nous trouvons la céramique portative, la céramique industrielle très développée; les Égyptiens étaient trop artistes, ils avaient une civilisation trop perfectionnée pour ne pas demander à la céramique cet ornement intérieur qu'elle peut donner. Mais vous remarquerez que, sur leurs temples, leurs palais, autant que nous en puissions juger, il y a très peu, pour ne pas dire point d'applications céramiques. A quoi cela tient-il? A ce que les Égyptiens avaient en abondance à leur disposition des matériaux robustes, solides, d'aspect vigoureux, qui se prêtaient mal à la décoration légère de la céramique. De même que, sur une opulente robe noire, un bijou travaillé avec soin se détachera mal, nuira à l'effet de l'étoffe et à ses plis, et en même temps subira lui-même les inconvénients d'un tel voisinage, de même, sur un palais de Louqsor ou sur les Pyramides, imaginez un bandeau de décoration céramique : on ne comprendra pas. L'architecte n'éprouvait pas le besoin de relever par des caprices de détail, par des gentillesses d'exécution, comme la céramique peut en offrir, des masses aussi colossales que celles-là, d'autant plus que les matériaux solides sont en grande abondance pour compléter les édifices par la sculpture. Aussi, vous savez quelle est l'importance de la sculpture égyptienne, sculpture de colosses ou sculpture simplement décorative.

Quittons l'Égypte, transportons-nous dans un pays d'une civilisation également développée, voyons l'Orient. Nous sommes en Chaldée, dans une contrée où les matériaux sont très rares, où la pierre, le marbre, le porphyre, le granit, le basalte doivent être amenés de loin et à grands frais; c'est un pays d'alluvions, où

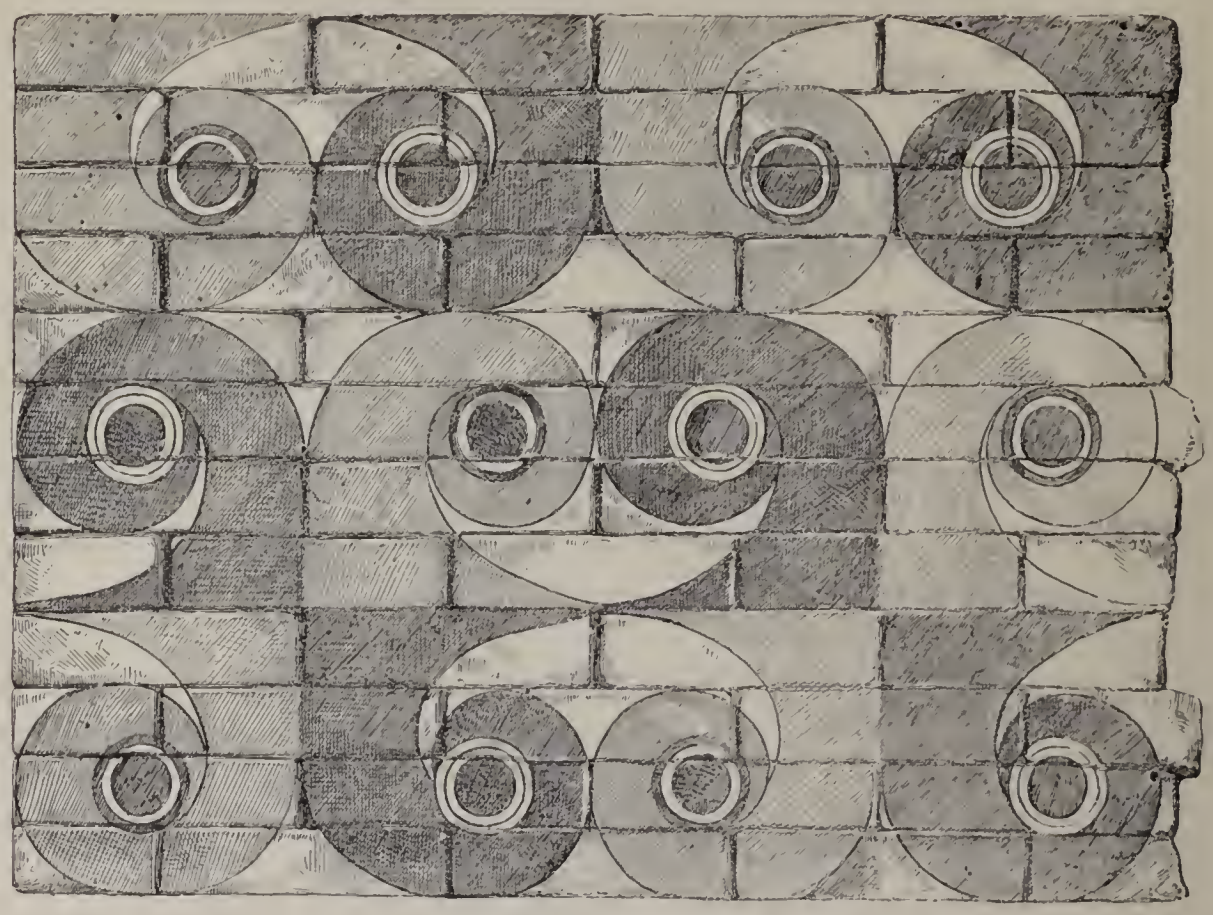
la terre sablonneuse n'offre pas de carrières. Voilà l'architecte obligé de s'ingénier pour donner à une civilisation très florissante les édifices dont elle a besoin, et immédiatement il recourt à la céramique. Car, enfin, qu'est-ce qu'une brique, un bloc émaillé? C'est une matière dure que l'homme peut créer à volonté pourvu qu'il ait de l'argile, des émaux à sa disposition; pour cela, il faut du sable, des oxydes et du feu. Aussi vous voyez les architectes chaldéens aussi préoccupés de fabriquer de la céramique et d'entrer dans le détail de cette fabrication que les architectes et les artistes égyptiens s'en soucient peu, parce que, d'un côté, les conditions mêmes de l'architecture et les matériaux qu'il emploie font une nécessité à l'architecte égyptien de se passer de céramique, et qu'au contraire l'architecte chaldéen en a besoin. Les débris de la céramique chaldéenne, autant que nous puissions en juger par les résultats des fouilles poursuivies par des missions françaises, comme celle de M. de Sarzec, montrent un emploi très abondant de la céramique dans ce pays-là.



Créneaux en briques émaillées du palais de Sargon (Assyrie).

Continuons et allons plus loin. En Assyrie, nous trouverons la même chose pour les mêmes raisons. Et, enfin, nous voici dans une contrée intermédiaire où l'architecte a à sa disposition des matériaux en quantité et en solidité suffisantes, mais où, d'un autre côté, le pays subissant des influences qui lui viennent de ses relations commerciales, de ses relations politiques, qui en font comme un réservoir où toutes les forces, toutes les inventions de l'Asie viennent aboutir; nous sommes en Perse, en présence d'un art composite qui touche d'un côté à la Grèce, de l'autre à la Chine, et l'architecture persane nous offre comme le résumé de toutes les civilisations que l'histoire nous montre dans l'ancienne Asie et en Europe. Nous voici, dis-je, en présence d'un art composite comme cette civilisation, de palais comme l'Apadana de Suse, dans lesquels nous voyons des colonnes grecques, solides, des substructions comme les Grecs en employaient pour établir leurs temples, et avec cela les décorations les plus ingénieuses, les plus capricieuses, les plus légères, celles qui demandent le plus à l'ensemble et au détail. Nous ne sommes plus, comme en Égypte, dans un pays où l'architecte ne veut traduire que deux ou trois idées, surtout l'idée de grandeur et de solidité; nous ne sommes plus, comme en Chaldée ou en Assyrie, sur une terre où l'homme est obligé de suppléer à ce que la nature ne lui donne pas. Nous sommes dans un pays abondant en ressources et où la civilisation est assez complète pour que l'Art ait à satisfaire des besoins opposés. Aussi trouvons-nous là des monuments tels que ceux qu'ont révélés les fouilles de M. et Mme Dieulafoy, des édifices qui, par leur caractère de solidité, la logique du plan, la durée des

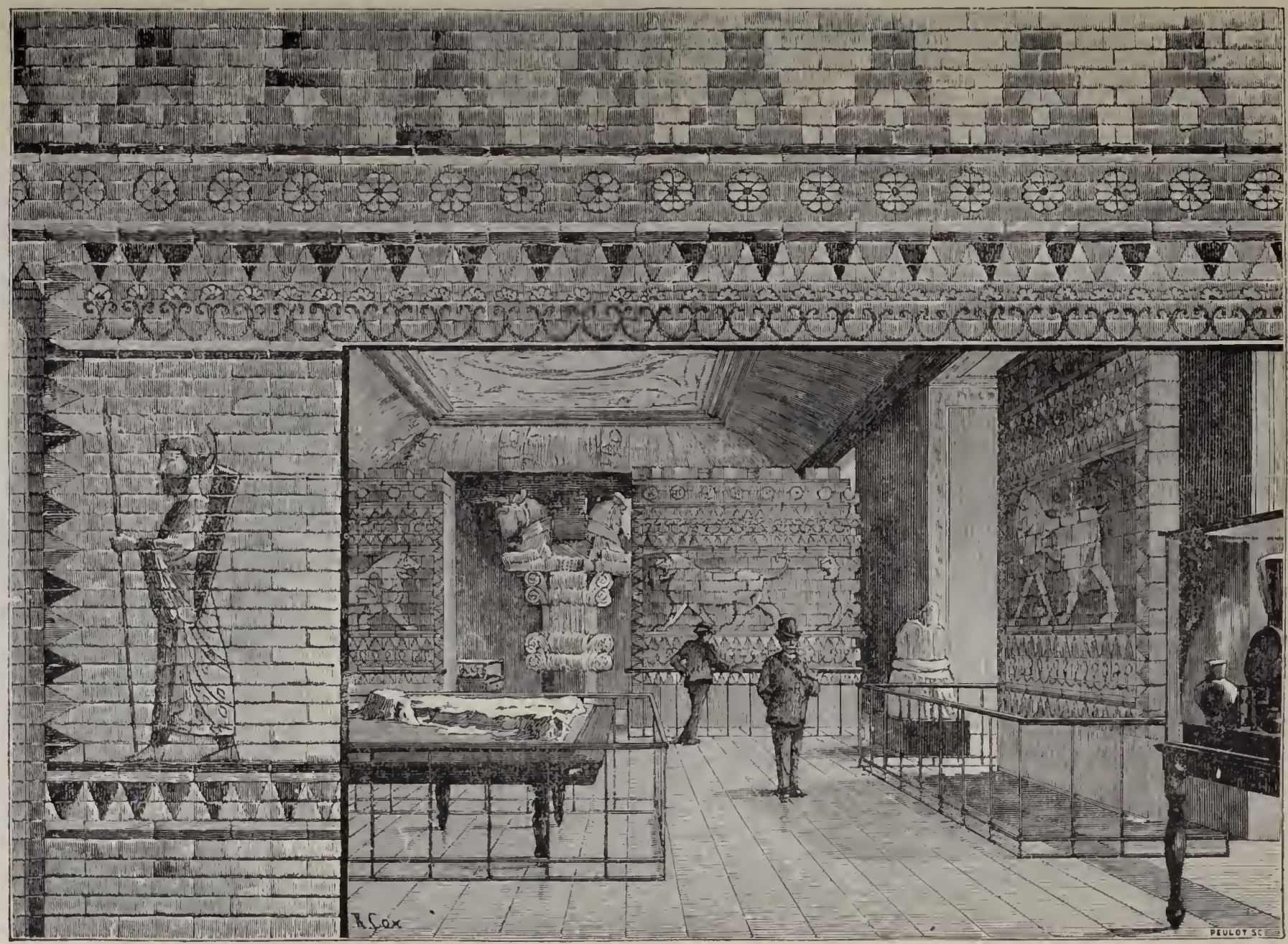
matériaux, égalent ceux de l'ancienne Grèce; et là-dessus des décorations de céramiques brillantes, gigantesques, où rien n'a été négligé pour la conception de l'ensemble ou la fantaisie du détail. Nous avons des échantillons merveilleux avec une double frise, qui est au Louvre, l'une des Lions, l'autre des Archers, et là, l'intervention de la céramique dans l'architecture se marque avec une éloquence particulière. Vous savez comment ces grandes briques émaillées, retrouvées par



Architecture persane:
Parement interne d'une rampe d'escalier du palais de Darius, à Suse, en briques émaillées.
Les volutes sont alternativement bleues ou brunes, avec parties blanches.

la mission Dieulafoy, étaient disposées au palais de l'Apadana. Il y avait là un grand escalier à double révolution qui pourrait bien avoir donné aux architectes français, à la suite des relations des voyageurs, l'idée du grand escalier de Versailles; sur les rampes de cet escalier, sur les parois de l'édifice le long duquel montait un double perron, se trouvait une frise gigantesque représentant les archers de la garde royale qui semblaient ainsi, sur les murs de l'édifice, remplir le rôle que les véritables archers remplissaient à l'intérieur. Ces décorations gigantesques étaient composées de briques en forme de parallélipipèdes rectangles. Ces briques, émaillées sur la surface exposée à l'air extérieur, et assemblées d'une manière à la fois très large et très précise, formaient ces sortes de bataillons sacrés dont on admire, au Louvre, les fragments si imposants dans leur reconstitution.

Vous aurez également remarqué, dans ces salles du Louvre, des têtes de



La salle Dieulafoy au Musée du Louvre : décoration en briques émaillées du palais de l'Apadana (Perse). — Frises des Lions et des Archers.

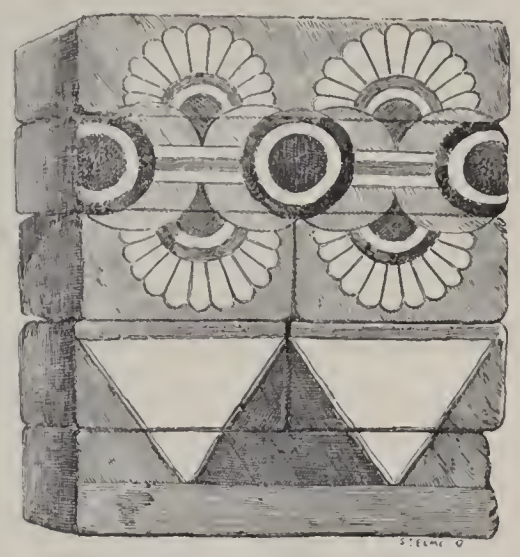
taureaux accouplées dos contre dos et qui forment le chapiteau de gigantesques colonnes. Nous ne pouvons pas, dans notre Musée, nous faire une idée exacte de ce que devaient être ces colonnes en place, et de l'effet que devaient produire les chapiteaux. On a dû les placer dans une pièce où la hauteur manque malgré l'élévation du plafond. En réalité, ces chapiteaux, au lieu d'être comme ils le sont pour nous, à la portée de notre œil, se trouvaient à l'extrémité de ces hautes colonnes, et on les voyait d'en bas dans un développement qui procédait du même besoin esthétique que la frise des Archers. Cette frise des Lions, celle des Archers, le décor des chapiteaux, des colonnes, sont de la céramique, c'est-à-dire une matière brillante et fragile. Et cette céramique se trouve associée, dans l'édifice, aux fûts de colonne, aux matériaux les plus robustes, à ce qui donne, après la voûte, l'idée de résistance la plus solide dans l'architecture. De telle sorte que l'architecture de la Perse réalise pour la première fois ce problème, qui a été résolu de nouveau, remarquez-le, après des milliers d'années, par nos architectes de 1889 dans des édifices immenses, problème consistant à donner à la céramique, c'est-à-dire à un art fragmentaire qui ne procède pas par énormes blocs, le même rôle dans la décoration qu'aux matériaux fournis par la nature et qu'on peut débiter par fortes masses. De là une architecture extrêmement séduisante, intéressante comme nous le voyons par les spécimens du Louvre; de là, enfin, une architecture toute nouvelle qui réalise une formule bien à à elle, très personnelle : l'architecture de l'Exposition de 1889.

III

Cette architecture de l'Exposition de 1889, je vais y revenir tout à l'heure; mais je suis obligé de continuer encore, — pour me rapprocher du temps présent, — cette rapide revue historique de la question à travers l'histoire. Arrivons maintenant dans le pays de tout art, celui dont nous relevons, en Grèce.

Y a-t-il eu là une céramique monumentale comparable à ce qu'est la céramique grecque pour les objets portatifs, pour les vases? Vous savez la grande importance des vases qui forment dans nos musées des sections du plus haut intérêt, par exemple la collection Campana au Louvre; c'est même par le vase peint que nous connaissons la peinture grecque dont les autres œuvres ont disparu. Ouvrez un traité de l'art grec et vous y trouverez ceci : c'est que, chez les Grecs, la céramique n'a pas joué dans l'architecture le rôle qu'elle a eu chez d'autres peuples, et surtout le rôle qu'elle aurait pu jouer en raison des progrès que les Grecs avaient fait accomplir à la céramique mobile. Erreur complète! Les études récentes de l'archéologie qui marche à pas de géants, surtout depuis qu'elle a fouillé le sol de la Grèce, ne s'en sont pas tenues aux documents qu'avaient fournis Rome et la Renaissance. On a trouvé des monuments d'un art beaucoup plus ancien qui ont fait des révélations de détails en quantité. Parmi les principales de ces révélations, il n'en est pas de plus curieuse que celle de la polychromie grecque. Pendant longtemps, nous avons vécu, — et je me rappelle le temps où on nous l'enseignait au collège, —

nous avons vécu sur ce lieu commun du temple grec, tout blanc au milieu de la verdure. Il faut songer qu'un temple grec tout blanc sous ce ciel, au milieu de cette lumière, avec la coloration violente de la nature, eût été parfaitement laid, que le Parthénon, par exemple, sur ce rocher rouge de l'Acropole, en face de l'Hymette, qui est lilas, des pentes du Permesse qui sont vertes, en face d'une mer bleu indigo, aurait produit l'effet d'une tache crue, d'une pierre sans signification, si l'architecte n'avait eu pour collaborateurs non seulement le sculpteur, mais le peintre. Les monuments grecs étaient peints; ils étaient peints de couleurs violentes, et aujourd'hui, en y regardant de près, il n'y a guère de morceau d'architecture grecque sur lequel on ne découvre des traces de peinture.



Fragment de construction en briques émaillées du palais de Suse (Perse).

Le peuple qui a peint le marbre, — et vous savez combien nous avons de peine, nous, à renoncer à cette idée, combien les tentatives d'un sculpteur comme M. Gérôme, lorsqu'il peint une statue, soulèvent de résistances! — ce peuple qui a toujours aimé la polychromie n'a-t-il pas dû avoir une céramique prêtant à l'architecture le concours que seule elle peut lui prêter?

Car, enfin, que nous donne la céramique en architecture? Elle opère l'union la plus intime et la plus profonde à l'aide du feu qui puisse exister entre la sculpture et la peinture. La céramique, c'est proprement la peinture et la sculpture faisant une alliance indissoluble dans une forme qui a subi le contact, l'impression, la collaboration du feu. Il y a une céramique grecque à laquelle on n'a renoncé que lorsque le marbre et la peinture appliquée directement sur le marbre ont produit exactement les mêmes effets. Mais dans des fouilles comme celles poursuivies par une mission allemande à Olympie, comme celles poursuivies par une mission française à Delphes, on a trouvé en quantité de grands morceaux de céramique. Cette céramique avait été abandonnée, mais il y a eu toute une période, la période archaïque de l'architecture grecque, où la céramique a joué un rôle dans les monuments; plus tard les couleurs vives qu'elle mettait à la disposition de l'architecte, c'est le peintre qui les a appliquées directement sur le marbre.

Il existe à Olympie les ruines d'un temple, probablement le plus ancien de la Grèce, qui s'appelle l'Héraïon, c'était le temple de Junon. Cet Héraïon était conservé dans son aspect primitif le plus possible; on en remplaçait les différentes parties lorsqu'elles tombaient de vétusté.

Il y avait là une arche sainte pour les Grecs à laquelle ils ne touchaient qu'avec beaucoup de circonspection. Les Grecs ne se préoccupaient pas de faire des pastiches du passé, ils allaient de l'avant, et, à chaque époque, réparant l'Héraïon sur les points où il tombait, ils y mettaient la marque de cette époque.

C'est ainsi que les ruines de ce temple, tombées sur le sol, permettent de parcourir d'un coup d'œil toute l'histoire de l'architecture grecque : vous voyez des colonnes doriques à côté de colonnes ioniennes ou de colonnes corinthiennes, et les détails datent de trois, quatre, cinq ou six siècles différents! On avait laissé au sommet de cet Héraïon un acrotère, c'est-à-dire un amortissement de céramique, et cet acrotère a été retrouvé dans les ruines. Il y a là une entente de la composition décorative, une entente de l'union, du mariage de la céramique, de ces oppositions violentes, chaudes, énergiques, qu'elle seule peut donner, qui est des plus remarquables. Lorsqu'on poursuivit ces fouilles d'Olympie, on fit une deuxième découverte tout aussi curieuse que celle-là.

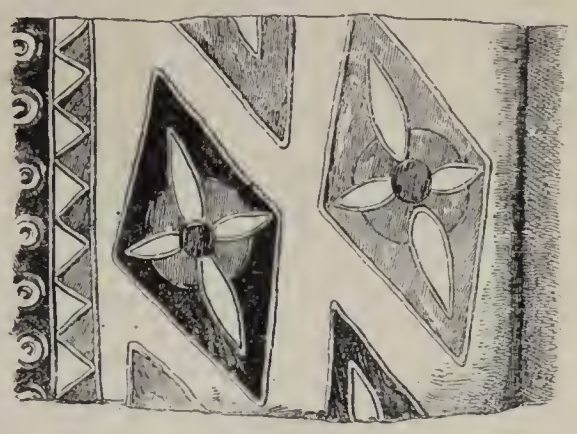
La céramique dans l'architecture avait cédé devant l'emploi dominant du marbre; mais, dans les pays de civilisation grecque, où le marbre est moins abondant qu'en Attique, dans la grande Grèce et en Sicile, on avait conservé, pour répondre à ce goût de polychromie que je définissais tout à l'heure, l'emploi de la céramique dans l'architecture. Il y avait à Métaponte, à Selinonte, à Gela, en Sicile et en grande Grèce, des temples dont les ruines commencent à être découvertes et déblayées, et dans lesquels la céramique jouait un rôle assez considérable.

Il y avait quelques petites villes grecques animées d'hellénisme, c'est-à-dire ayant le sentiment très vif du lien commun qui unissait sur tous les points du globe les Grecs au sol de la mère-patrie, qui n'oubliaient pas ce lien et qui, dans les grands sanctuaires de la Grèce, élevaient des édicules affectés à leurs souvenirs glorieux; ils étaient naturellement construits par des ouvriers qu'envoyait la cité consécratrice; et c'est ainsi qu'une de ces cités italo-grecques, Géla, avait fait construire un petit temple à côté de l'Héraïon d'Olympie. Ce temple était tout entier décoré en céramique, et les ruines nous ont révélé à l'Apadana des monuments tout à fait semblables à ceux qu'on a trouvés en Campanie, en Étrurie, et dont la plus belle partie est actuellement au Louvre, dans le musée Campana.

Vous le voyez, la polychromie et la céramique appliquée à la polychromie faisaient partie intégrante de l'art grec; mais là encore, nous trouvons cette subordination de l'architecte aux matériaux dont il peut disposer, subordination qui est une loi de l'architecture.

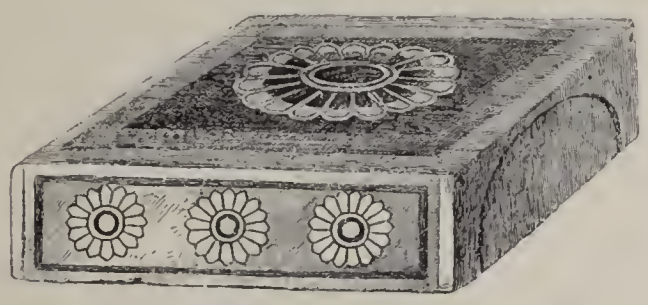
Les Romains n'eurent pas le même goût, mais montrèrent la même logique. Si, pour élever leurs immenses édifices et appareiller les gigantesques voûtes de leurs palais, de leurs temples, de leurs thermes, ils durent se servir en abondance de la brique comme principal élément de construction, en revanche ils se gardèrent de parer l'extérieur de leurs monuments de revêtements en faïence colorée dont la grâce légère aurait trop vivement contrasté avec les matériaux massifs, les blocs de pierre et de marbre qu'ils amoncelaient. Mais lorsque les empereurs romains eurent transporté à Byzance le siège de leur pouvoir, on vit l'art de l'architecture puiser aux sources orientales, multiples et lointaines, le goût de la céramique éclatante, et les églises élevées sur cette terre du soleil se couvrirent souvent de faïences multicolores ou de mosaïques pareilles à celles des mosquées.

Il est inutile, en vérité, d'expliquer ici comment sur le sol de l'ancienne Égypte, où Constantin donna à l'art chrétien son premier élan, un autre art bientôt, celui des Arabes, peu après les conquêtes du prophète Mahomet, prit naissance et s'épanouit. Il suffit de rappeler que l'art arabe, formé des éléments les plus composites dans lesquels on reconnaît les influences de l'Égygte, des Perses, des Grecs de Byzance, des Syriens ou des Lybiens, fit à la céramique architecturale une place extraordinaire. Tous les musées du monde possèdent des spécimens des belles plaques de faïence polychrome, aux tons harmonieux et riches, qui revêtaient les murailles extérieures ou intérieures des anciennes mosquées. Les monuments arabes et mauresques en étaient décorés avec une profusion telle que, du haut en bas, ils en paraissaient couverts, illuminant les façades de leurs colorations blanches à rinceaux bleus, rouges, verts ou jaunes, mettant partout la gaîté d'ornements symboliques, de bouquets s'élevant comme la prière vers Allah, et enveloppant, pour ainsi dire, les monuments d'immenses guipures diaprées qui semblent les draper d'arabesques chatoyantes. Des divers pays où l'art arabe a laissé ses traces, l'Espagne est celui où s'est le plus marquée son influence, et, parmi les édifices de cette somptueuse décoration polychrome, l'Alhambra reste, dans l'imagination de tout le monde, comme le type le plus complet qui en existe.



Détail de la décoration du palais de Suse, en brique émaillée.
Fragment de la robe d'un archer, moitié de la grandeur d'exécution.

(A suivre.) GUSTAVE LARROUMET.



Dalle émaillée du palais de Darius (Perse).

LA FEMME

COMME OBJET D'ART

Je ne dis pas la « Femme dans l'Art », je propose, au contraire, la femme ayant vécu, ni arrangée, ni idéalisée, s'étant montrée et ayant plu. Je cherche ce qu'elle fut pour l'Art, pour la forme gracieuse, quand on doit la louer plus ou la remarquer moins. Une philosophie spéciale se dégage de cette thèse; car, si vous le voulez bien entendre, c'est justement lorsque la femme est oubliée qu'elle est en esthétique meilleure; par contre, on la loue surtout et on l'exagère si elle se contorsionne, se contraint et s'aventure aux pires sottises. Dans son principe, la parure féminine n'est point et ne saurait être l'exagération, mais dans sa tenue la naïveté seulement, la ligne noble, la souple ordonnance des draperies accordée aux silhouettes naturelles du corps. Hors de ceci, la femme peut être jolie, capiteuse, émoustillante; elle n'est ni belle ni artistement décorée.

Précisément la « Femme dans l'Art », sauf aux époques héroïques, est de tous points l'opposé. Prise sur le vif, montrée dans ses caprices, avec ses cheveux tressés, ses imaginations bizarres, ses luxes criards, elle amuse nos snobismes; elle raconte la passade des goûts à une heure précise, mais très rarement est-elle ce qu'elle a droit et devoir d'être, l'idéale statue, harmonieuse en ses contours, « souple dans la jeunesse, majestueuse et sereine dans son âge mûr. » On la voit une poupée chargée de hardes chères et rares — qu'elle se nomme d'ailleurs Agnès Sorel, Diane de Poitiers ou Mme de Pompadour. Elle résume ici ou là non point la phrase ingénieuse d'un peintre, mais la transitoire folie dont elle a voulu dans un temps récréer ses ennuis. Et depuis tantôt vingt siècles, il en est ainsi dans l'Europe, du Nord au Midi, sous des influences imprévues, pour tant de causes à peine croyables.

Dès le début de l'ère moderne, on la voit souffrir de deux choses : la politique et la religion.

A travers les temps, la femme s'est hiérarchisée; au nom des principes sociaux, elle s'est façonné des distinctions, les grandes ont lutté contre les moindres, comme les barons leurs seigneurs contre le serf. Le peliçon de vair qui leur sera un uniforme, presque un emblème rival en noblesse de l'écusson armorié du mari, restera longtemps un privilège de la femme née : la bourgeoise bientôt luttera tant qu'elle l'ait, et quand elle l'aura enfin, l'autre le quittera pour le surcot et la jupe armoriée. Et puis les gens d'église ont voix au chapitre; il y a ce qu'ils prohibent et ce qu'ils admettent : leur choix ne s'accorde à peu près jamais aux élégances justifiées. Alors la féodale tourne les défenses, et ce qu'elle invente est rarement de pratique séante et artiste. Contrainte par la poussée d'en bas, arrêtée par les lois d'église, elle combine de nouvelles histoires, augmente les accessoires et les colifichets; elle maintient son rang par l'or, la soie, les ampleurs d'étoffe. Plus elle s'extravague ainsi, plus la forme idéale et simple s'engonce et s'alourdit. Au point de vue de la majesté impériale, une Théodora vaut comme une châsse précieuse, elle émerveille et éblouit, mais la statue inspirée d'elle aurait du ridicule. Nous l'admettrions aujourd'hui, parce que nos idées se sont faites aux étrangetés, et tournées aux épisodes inhabituels, il ne saurait s'ensuivre que pour la saine raison elle ne parût médiocre. Nos artistes proclament souvent le costume moderne incompatible avec l'œuvre d'art, ils le disent et ils se condamnent gaîment à confectionner les reines ou les grandes dames d'autrefois, comme si de celles-là à nous autres il y avait autre différence que deux façons également sottes d'entendre la parure féminine.

En soi, que doit donc être la parure? Idéalement un motif spécial à chacune, l'absence de modes imposées, la robe tombant droit, serrant lâchement la taille, laissant aux bras leur jeu, aux hanches leur élasticité. Les Grecques connurent longtemps ces chefs-d'œuvre, et, si l'on y regarde bien, d'elles à nous rien n'a été changé au fond. Nos robes sont restées pareilles à celles du Péloponèse ; même les corps, en dépit des géhennes qu'on leur impose, n'ont que très peu varié. Toutes les différences portent sur le détail, les amplifications brutales, les tortures peu à peu ajoutées aux tortures. Vingt-cinq siècles se sont passés à détruire ou à transposer dans le mode gênant et futile l'harmonie naturelle du vêtement grec. A diverses reprises les raffinés voudront faire retour à ces grâces simples : ils le feront sans se rappeler rien, comme les Carlovingiens ou les contemporains de la première croisade, en le voulant et en les dénaturant comme les gens de la Renaissance ou les fantaisistes du Premier Empire. Dans ces résurrections, ce seront les « sans savoir » qui vaudront le mieux, encore que les structures germaines des femmes de Charlemagne fussent moins disposées aux impertinences de la robe moulant le corps.

Quand donc la femme est-elle chez nous le joli régal des yeux, l'objet d'art en vie, la beauté de Tanagra sans additions oiseuses et troublantes? A peu près jamais. Et *chez nous* c'est la France, c'est l'Italie, c'est l'Espagne, toute l'Europe et encore un peu l'Asie. Par instants nous la voyons adorable et tellement admirée que les poètes en ont leur lyre rompue. Seulement, comme je disais, il y a cette curiosité que tant ses contemporains la proclament divine, chantent ses atours et son corps d'ange, tant elle nous apparaît fagotée, cerclée, empêchée. On n'en saurait excepter même les Florentines du grand siècle, dont les coiffures abominablement carnavalesques font du plus beau visage je ne sais quelle « semblance » maladive et tourmentée. Notez que nous nous intéressons tous à ces présentations minables, que nous en goûtons les recherches puériles; il ne s'ensuit pas moins que ces notes d'imaginations éveillées et précieuses offusquent le sens droit, à la façon du pied des Chinoises ou des perles que les Indiennes s'accrochent aux ailes du nez.

C'est la mode, dit-on, la mode très vieille, installée aux premiers âges, à laquelle on doit le personnalisme des peuples, la belle envolée des arts décoratifs; où en serions-nous si, depuis Périclès, les femmes en fussent restées à la tunique et au voile de Tanagra? Voici qui est spécieux. La mode se justifie parfaitement si elle intervient en second plan, si elle se borne aux atours, aux agrémentements, si de subordonnée qu'elle est au thème principal, elle ne s'avise de le vouloir dominer et de se substituer à lui. La mode trouve un corps splendide, fabriquée d'une façon et non d'autre; elle se doit résigner à le suivre sans provoquer une

déformation, si minime fût-elle. Pourtant, il est rare qu'elle ne « présume » plus que de raison. Elle s'attaque aux lignes qu'elle fausse, aux saillies qu'elle comprime, aux étroitesses qu'elle comble. Quelque chose de démoniaque est dans la mode, qui méprise à ce point l'œuvre du bon Dieu! Je répète, en le traduisant, le mot d'un philosophe, il n'en est guère de plus juste. Le piquant est bien que l'œuvre de Dieu est surtout torturée par son Église, qui souhaite cacher beaucoup de choses, jusqu'aux cheveux, « source de perdition et de damnation ». Ainsi comprise, la mode est ce que vous voudrez de pire; elle a commencé un vilain jour, s'est emparée du monde, et dès lors, de proche en proche, religieuse parfois ou impudente souvent, toujours hors de la voie, elle a d'une splendide statue confectionné un magot risible ou lugubre, suivant le caprice.

La loi de la mode — qui fait mieux une loi que l'usurpateur? — est la plus suivie, la moins contredite; elle a pour formule appliquée l'imitation, le panurgisme de la part des fidèles. Pour corollaire, il y a la tendance constante du chétif à parodier le fort, et si le pas est franchi, le fort se cherche une distinction. Sur le point de départ d'origine, les grandes civilisations chrétiennes en sont vite arrivées à l'absurde, les basses classes forçant les hautes à la dépravation par volonté de garder leur rang. Mais ces hautes classes, qui eussent pu renouer à leur profit, au cas qu'elles fussent de bonne essence, le vieux chaînon embrouillé, ne le tentèrent même pas. Elles s'en furent plus outre, empilant les sottises, comme ces gens qui, pour cacher un mensonge, en font au moins trois autres plus niais.

∴

On eut à peu près dans toute l'Europe cinq à six siècles de parures rationnelles, basées sur de rudimentaires idées, sans trop d'extravagances. Ç'avait été après la conquête franque, les femmes barbares du Midi ou du Nord, surprises par les usages et les modes des Gallo-Francs, s'inspirant d'eux, cherchant à les copier, un peu comme font aujourd'hui les Hovas nos coquetteries parisiennes. Beaucoup de mécomptes alors, qu'ils vinssent des carrures massives et inassouplies des Germaines, ou de l'intrusion sporadique des mercantis byzantins. Ceux-ci apportaient aux nouveaux maîtres l'usage des sequins, des paillons, une manière étrange d'arranger ses cheveux et de chamarrer ses habits; d'où tant de miniatures montrent en réalité des Orientales sous le nom des Franques, contemporaines de Brunehaut, de Frédégonde ou de la reine Clotilde. Malgré tout, un principe demeurait; la robe en tunique s'alliait aux formes, enfermant le buste en une blouse flottante arrêtée d'une ceinture aux hanches et, par en bas, tombant jusqu'à terre par une multitude de plis. Longtemps ces femmes manqueront d'élégance, elles resteront brutales, hommasses; il faudra sauter trois cents ans pleins pour que les fusions s'obtiennent et que les allures s'affinent. Charlemagne sera un vieux homme quand, dans sa vêture, la Carlovingienne touchera au point. Elle a ci-devant vécu dans une indolence, ses profils se sont élancés, elle dédaigne l'œuvre pénible et frelatée des couturiers exotiques. Alors elle est très dignement et très hautement drapée dans ses lainages, elle s'en tient aux coupes antiques, bien par hasard, sans nul souci de reconstitutions savantes, car elle est à cent lieues d'y penser. Sous le voile sombre qui lui couvre le front et qui, par-dessus les épaules, se tourne en fichu, en mantelet ou en châle, elle est belle; on lui voit une démarche noble, des inflexions déjà un peu cherchées et voulues; ses modes paraissent toutes embryonnaires encore et seulement esquissées. Elle goûte une nuance, un semis de fleurettes sur l'étoffe; il est seyant pour elle d'opposer aux teintes claires de sa cotte la couleur plus foncée du voile; son charme est d'en rester à la décoration et de ne point s'aventurer aux dislocations des formes. Jusqu'après Guillaume le Conquérant, — deux cent cinquante ans, — elle n'imaginera rien d'autre, et ce sera une Carlovingienne incontestable que cette jolie fille d'Hastings taquinée par un clerc, dans la tapisserie de Bayeux.

La croisade intéressera leur ennui et leur fournira sujet de songer davantage aux coquetteries. Que sera-ce donc? Dans la coiffure peut-être une intention, si elle accommodait en deux longues tresses les cheveux jadis enroulés sous le voile; sur la robe les broderies

1. BORDURE D'APPLICATION EN SOIE, PAR A. DUTANT — 2 ET 3 STALLE EN BOIS SCULPTE ET ENTREE DE SERRURE, PAR D. ALLIOT.

chères ou les orfrois; dans l'allure générale, elles restent de hautaines et magnifiques statues. Aux porches des cathédrales romanes où les artistes les viendront placer naïvement, leur robe plissotée comme un papier froissé à la main, leurs nattes ramenées en avant, leur taille négligemment entourée d'une étoffe lâche, accusent une persévérance d'esthétique inattendue. Mais, dès Philippe-Auguste, tout à coup elles s'évadent, sautent à la mode impérieuse, se font un point d'honneur d'oublier les élégances graves pour le colifichet. On voit sur leur tête un singulier tourteau, un sarrau sans un pli tombe du col jusqu'aux pieds et les dissimule. C'est désormais fini de la vraie science, de l'instinctif et merveilleux habillement des féodales. Qu'elles reprennent la robe à ceinture, elles l'emprisonnent sous le peliçon de vair, le manteau noble allant en arrière d'elle, comme une chape ecclésiastique. C'est le moment où les classes entrent en antagonisme, où l'on n'admet plus en haut ce qui se porte en bas, où la femme noble soutient sa hiérarchie par des distinctifs écrasants et lourdauds. Les déhanchements et les contorsions s'ajoutent aux parures pour constituer la mode, l'état aristocratique, le ton qualifié, par opposition au genre médiocre ou bourgeois. Tout va concourir bientôt à l'exaspération de l'idée; on empruntera aux Flamandes, aux Italiennes, on combinera de nouvelles histoires pour le seul besoin de marquer les séparations de caste, si bien que, sous Charles V, la reine Jeanne de Bourbon, avec ses cheveux tarabiscotés, son buste long, ses jupes traînantes, n'est plus l'objet d'art, mais simplement le bibelot gentil, faussant le vrai, la Parisienne déjà, irrévocable et papillonnante.

Des choses contribueront à égarer : les cheveux d'abord, qu'on ne se résigne plus à porter naturellement, mais qu'on enroule, qu'on tresse, qu'on s'amuse à crépeler de mille sortes factices. Tantôt on les voit tomber en oreilles de chien, chez la reine Jeanne de Bourbon ou les dames de sa maison; tantôt il devient d'une mode infiniment goûtée de les relever en touffes et de quasiment les faire disparaître sous l'amoncellement des truffauds; ceci pendant le XVe siècle entier. Si bien que nous ne saurions connaître la nuance des cheveux d'Agnès Sorel, sauf que les poètes la chantent ou que le triste inventaire de son exhumation ne la précise. Isabeau de Bavière, ni elle, ni Marie d'Anjou, ni Anne de Beaujeu ne consentiront à abandonner au vent leurs mèches folles; elles ont pris aux Flamandes de la cour bourguignonne le hennin ridicule, elles en ont exagéré les servitudes, et, pour elles toutes, ce serait l'impudeur notoire que de l'abandonner. Alors, comme par un défi jeté à l'opinion raisonnable, ces mêmes personnes serrent leur buste à crier, allongent leurs cottes, montent par en haut leur coiffure à plus d'un pied et demi hors des proportions convenables. C'est la mascarade et le délire.

Pourtant jamais plus les poètes ne tenteront le *blason* du corps féminin; ils auront pour célébrer ces sottises une langue opulente et splendide. Naïvement ils ne voudront concevoir autrement les plus grandes déesses, et s'ils disent Cléopâtre, ils la voient en hennins et en poulaines. Les poulaines, la chaussure démesurément pointue, forçant la femme à marcher en oie, c'est la seconde cause, la pire peut-être de décadence et de malaise. Ainsi coiffée, chaussée, comprimée aux hanches par ses corsets, contrainte à des allures empêchées, ne pouvant courir, car les hennins dévalent, ni lever les bras, parce que les manches craquent, la Française est au temps de Louis XI la martyre; elle s'avance en saint-sacrement, tenant sa tête comme un ostensoir, jetant le pied pour éviter les chutes, pareille à la Notre-Dame d'Embrun fagotée dont le roi porte les médailles.

Avec Anne de Bretagne, un repos. Quelque sévérité bizarre en ses formes, une esthétique conventuelle et prude, toujours cachant les cheveux sous une cape basse, enfermant les bras dans d'énormes pagodes, trompant sur les embonpoints ou les maigreurs. La mode est lustrale, elle enlaidit et engonce, elle est au mieux de son rôle. Il y a bien Italie, par delà les monts, comme on dit, d'autres histoires; les gens qui en reviennent à la suite de Charles VIII ont eu loisir de s'en émerveiller; un nouveau jeu passe. On demandera aux Florentines quelques-uns de leurs secrets, car il ne s'agit plus de raison, mais de folie, et chez celles-là, la folie est intense. En ce pays béni des femmes laides et mal construites, la parade outrancière danse ses rigodons. Il y a les Milanaises aux yeux bridés, les Romaines

étranges, celles du Nord et du Midi, luttant à qui contrariera plus audacieusement la pauvre nature humaine. Entendez que je parle de la femme vivante, et point de l'allégorie peinte joliment et artistement par un Botticelli ou un Raphaël. Entre l'allégorie et la vie, la Française n'hésite pas, elle va à ce qui se porte, à ce qui se fait, elle s'en inspire et l'arrange. De cet amalgame sortiront les dames de Brantôme, celles du roi François et celles de ses descendants, si épouvantablement tenues en laisse par les usages, tenaillées du haut en bas, montées sur fil d'archal, à la façon de bouquets, garrottées et contrites. Oh! pour l'art décoratif, quant aux ustensiles précieux, aux bijoux, aux étoffes, aux étourdissantes broderies, ce sont d'inimitables fées. Il ne leur manque que de la franchise et de la souplesse, et un peu de vérité. Leurs cheveux sont teints, leurs joues fardées, leur taille guèpée par des étaus de fer; que Vésale en examine une morte à la peine, il verra les côtes chevaucher l'une sur l'autre, les gorges déplacées, l'organisme intérieur vaguant où il peut, faute de ses chambres essentielles.

Ne jugeons point que ces misères soient les nôtres seulement, on a pour preuve du contraire l'étrange portrait de Jeanne d'Aragon par Raphaël, les Vénitiennes du Véronèse et auparavant les laides poupées de Pisanello, toutes celles que les peintres italiens disent sur nature, sans glose savante, ni littérature. Celles-là ou les Françaises se valent, elles souffrent du même mal calamiteux. Pouvons-nous décemment sourire de la reine Louise de Lorraine, sous sa collerette, tenue au carcan, en grand'peine de s'asseoir, si nous la comparons aux Italiennes ou aux Flamandes-espagnoles de son époque? La mode fait rage partout en Europe, elle creuse les dos, jette la poitrine en avant, amoncelle aux hanches les vertugades niaises. Où est la femme, où la peut-on estimer, si même en la peignant toute nue, l'artiste ose à peine enlever ses bouffons de cheveux? On a de l'un d'eux une Gabrielle d'Estrées au bain, elle a sa coiffure en arcelets, son béguin, ses perles; semblablement Franz Floris conserve aux trois Grâces et à Vénus leurs atours de tête; il semble qu'on ait honte de montrer aux yeux l'œuvre de nature toute simple.

Concurremment avec la politique ou l'histoire, la mode a ses phases caractéristiques. L'heure de la bride sur le cou, du vagabondage moral, vaut aux coquetteries féminines l'exagération des jupes, les vertugades, les paniers ou les crinolines, Henri III, Louis XV, Napoléon III. C'est probablement un hasard, mais on le constate; on constate aux mêmes temps la recherche des dessous, les caleçons historiés de la Renaissance, les *secrètes* de dentelles de la Régence, les minutieuses coquetteries inventées par les belles d'il y a quarante ans. Au contraire, les pruderies par-ci par-là notées s'en vont de préférence aux cotillons droits, comme les ont voulus Anne de Bretagne, Marie-Thérèse, Mme de Maintenon ou les révolutionnaires de 1893. Louis XIV eût pu, ce semble, remettre tant d'incohérences au droit chemin; il avait sa cour de déesses, ses artistes hors de pair, tout un jeu libre de résolutions et de volontés. La mode le dompta. Elle lui imposa ses perruques, ses redingotes; elle contraignit les femmes à l'étoffe cossue, les obligea de se doubler, de se tripler même. Dans ses profils, Mme de Montespan a de la grâce, ses bras sont nus sous la dentelle de la manche large, mais sur la tête elle a campé des tire-bouchons outrecuidants, et, quand ses grossesses le lui permettent, elle punit son corps d'une gaine allongée qui la tenaille et l'opprime, elle d'abord et toutes ensuite à son exemple, jusqu'à Mme de Maintenon, à quelques dondons notables dont est sûrement la Palatine, mère du Régent. Puis on adopta les Fontanges, cet éventail de linon saugrenu, planté sur le front comme une auréole, si indispensable tout à l'heure que les coquettes l'auront pour se baigner, pour leur toilette et aussi pour dormir.

Le temps d'un éclair ensuite, et ce sera Watteau, jetant en pâture au monde affolé du Système ses croquis de belles filles faites au tour, objet d'art toutes, mais si rapidement envolées, si complètement disparues en un rien qu'on en sera à se demander si réellement

elles ont vécu et si le peintre ne les a point ainsi fabriquées de toutes pièces. Il est à peine défunt que le branle des paniers commence, prend par en haut la société, par les princesses ou les duchesses et descend aux ma mie Margot, aux chambrières, sans pour cela lasser ou dégoûter personne. Le panier assiste au bon et au mauvais du règne, il déforme la femme, c'est le plus qu'on attende de lui; il fait Mme de Châteauroux énorme, la reine Marie Leczinska pitoyable, il abîme la Pompadour et ajoute une impudence aux autres chez la Dubarry. Plus on le raille, plus on le chansonne, plus il s'étale; il est aux petits soupers, à l'Opéra, il force les voitures à s'élargir, les portes à s'ouvrir plus grandes; il encombre les antichambres ou les chaussées. En sa compagnie, la créature du bon Dieu paraît je ne sais quoi d'obtus, de malséant; il interrompt l'harmonie, transpose les forces, produit des effets insupportables. Encore est-il plus sot lorsque la tête s'apetisse et se réduit. Avec Marie-Antoinette et les échafauds de cheveux, il sera contrebalancé, il n'y aura que le corps de perdu, de décontenancé totalement; au fond, c'est tout ce que la mode souhaite.

On sait ce que valent en art les statuettes affriolantes de Grévin; la femme du XVIIIe siècle finissant est de cette qualité. Elle n'est plus empesée ni crinolinée, mais elle se trousse, se clapote, se cambre irrésistiblement. Elle s'en va quérir, Dieu sait où, les chapeaux immenses qui font sa tête monstrueuse, elle serre ses manches à ne les pouvoir passer, hausse sa taille, invente de petits fichus, de petits rubans, de petits bijoux de pacotille. Le costume de guillotine sera le plus impertinent qu'on ait vu, bourgeois et capiteux à la fois, si peu de saison. La Terreur passée, ces aristocratiques caprices auront disparu, abandonnant aux renaissances romaines la piste libre. On aura tout à coup cette transformation brutale du compliqué au simple, la tunique remplaçant la jupe, le Tanagra substitué aux paniers. En son principe, l'histoire a du charme, mais si les couturiers s'en emparent, si la femme parvenue l'adopte sans discernement, pour le plaisir d'atours singuliers et inédits, c'est pire que tout. Possible à Mme Récamier, à la citoyenne Dervieux, à Mme Bonaparte, la tunique plaquée, dessinant les formes, fera de Mme Tallien une matrone, et en général de toutes les personnes âgées autant de « sacs de farine ». L'expression est d'un gazetier, elle est triviale, on lui voit une grande justesse. Et l'Empire s'emparera de l'idée, l'accommodera à ses besoins, rencontrant çà et là celles à qui l'habit romain s'accorde à ravir, dont il souligne les profils jeunes, ceux des races neuves aux ascendances paysannes. N'étaient les minables formulaires du bon faiseur, l'extrême bariolage des colifichets et des fournitures, la maréchale d'Empire serait peut-être depuis un millier d'ans ce qui toucherait le plus près du point souhaitable. Seulement, il y a la coiffure, les cheveux taillés, massacrés à la Titus, l'affreuse capote à la jockey ou l'invisible, ou le bonnet; il y a les galons d'or, les chérusques empruntés aux cols Médicis, les bouffants aux manches, ces riens décoratifs qui d'une forme jolie s'en vont fabriquer un travestissement banal. Le désastre s'accentue au temps de Marie-Louise; il est formel à la chute de l'Empereur, et les Bourbons restaurés n'y sauront guère trouver de remède. On ira ainsi jusqu'à la duchesse de Berry, et en sa compagnie, plus loin encore, sous l'influence du romantisme, ressuscitant — on le croyait du moins — le goût national des châtelaines et des preux. Que portaient donc les femmes des croisades? La manche à gigot! La manche à gigot, les cothurnes au pied, la châtelaine au front, la jupe courte, le long corset et le peigne à la girafe. Victor Hugo lui-même le pense...

L'illusion est définitivement perdue; le pli une fois pris des reconstitutions historiques, ce deviendra la tarte à la crème. On imitera un temps les dames de Brantôme; en d'autres moments on ne se donnera même plus la peine d'imiter, comme avant la Révolution de 1848, où la toilette est purement bouffonne. Le goût est pourtant au rocaille dans le mobilier, c'est le premier pas vers le retour au XVIIIe siècle et à Marie-Antoinette que tentera l'impératrice Eugénie. Et sur cette intention dernière, le panier reviendra sous le nom de crinoline; on jugera rappeler la princesse de Lamballe en s'arrondissant en ballon. Ce ne sont plus des volontés qu'on manifeste, mais de très oiseuses parodies qu'on tente; l'esprit général est orienté à la transcription des vieux textes, futilement, ce qui est la marque accentuée des décadences et des impuissances. Dès lors, jamais plus rien de nouveau ni de

réellement personnel ne se constatera dans la toilette féminine, la République de 1870 elle-même en restera aux picorées sur le champ d'autrui. Depuis trente ans tout à l'heure, nous aurons cherché en tous endroits le thème définitif. Nous aurons pris à Louis XIV, à Louis XV pas mal de bizarreries, à Charles IX les cols relevés des pèlerines qui, d'autre part, ont été demandées à Watteau. Nous ne créons plus ni les uns ni les autres, nous adaptons, nous transposons, et l'admirable objet d'art pour lequel se combinent tant de sottises, le corps de la femme toujours pareil qu'autrefois, susceptible d'autant de décorations charmeresses, est précisément la seule chose à laquelle personne ne songe, dont personne ne s'inspire; imaginez que, pour mieux célébrer les proportions d'un édifice, les architectes s'avisassent de le dissimuler derrière beaucoup de constructions jolies qui en cacheraient la vue. Ce n'est pas autre.

∴

La thèse qu'il ne faut point exagérer de trop, ni pousser aux limites impossibles est donc celle-ci. La femme vêtue suivant la loi de sa structure spéciale est rarement celle que la mode entraîne. La mode est la route fausse, l'à côté, le caprice sans raison, si vous voulez un argot transitoire vite admis, plus vite dédaigné. L'habit vrai est pour chacune ce qui se marie le mieux aux allures personnelles, aux nuances de carnation. Une femme peut très bien être mise suivant le rit et toucher à l'Art; par contre, elle peut être vêtue richement et paraître ridicule. De ce que la manche à gigot peut à des moments compléter un profil trop grêle et causer une impression voltigeante et agréable comme chez la duchesse de Berry, par exemple, il ne s'ensuit pas forcément que toutes les contemporaines s'y doivent rallier. Pour le quart d'heure ce serait le cas, parce que nous imitons volontiers et que nous uniformisons sans réflexion. Le grand magasin de nouveautés est sur ce point le niveleur par excellence; c'est lui qui enrégimente indistinctement, soutenu par les prétendues feuilles pratiques dont les fantaisies s'en vont porter la bonne parole aux endroits déshérités. De la chambrière à la duchesse, la distinction apparente est maintenant insensible.

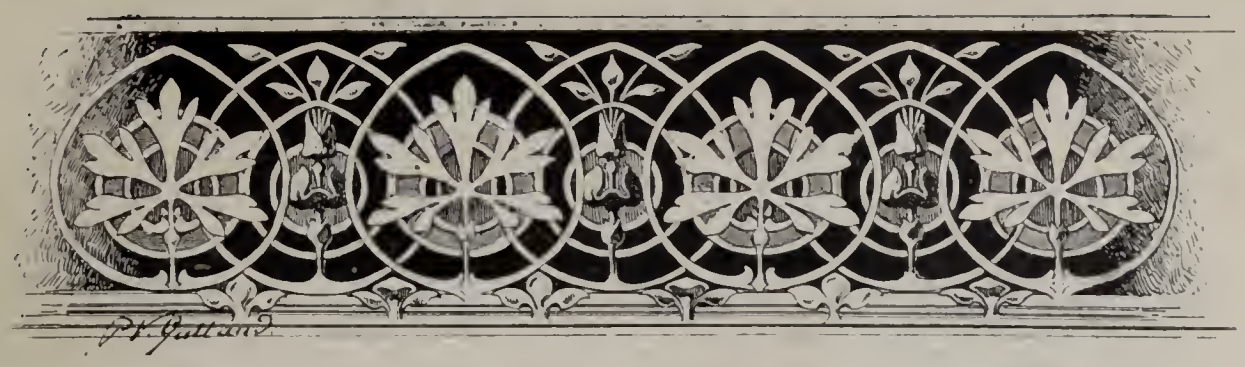
En réalité, on ne doit pas faire une robe sur un patron conçu d'avance et destiné à tout le monde, on la doit établir sur le modèle en s'inspirant de sa silhouette générale et de ses tons. Il s'ensuit que, même dans l'envie louable de rappeler les Vénitiennes ou les Florentines d'autrefois, une personne avantagée par le sort doit proscrire les manches bouffantes et éviter les vertugadins; elle fera tout aussi sagement de rejeter les formes plaquées. C'est pour n'avoir pas entendu ces lois humaines que Thérésia Cabarrus fut étrange et Marie-Louise un paquet. La vertu est à égale distance de deux sottises, et pour les dames un peu fortes la vertu consiste à ne point mettre en belle lumière leurs forces, comme pour les maigres à ne point prouver de trop leurs exiguïtés.

Une femme laide peut être jolie si elle se vêt bien, témoin la Marie Leczinska de Nattier; une très jolie peut faire sourire, comme l'impératrice Eugénie dans ses ballons de 1857.

Et, pour finir, constatons ceci :

Plus l'art décoratif a d'importance dans le costume de la femme, plus il se prodigue, enfle, brode, pimploche, plus la parure s'éloigne de son terme juste. Elle ressemble alors à ces cathédrales d'Espagne ouvrées à jour, festonnées et dentelées, qui n'ont cependant dans leurs lignes ni principes ni harmonie. Depuis Charlemagne — et Charlemagne, c'est bien loin — nous n'avons pas fait un pas dans le sens utile; nous avons mille fois transformé les chamarrures et les accessoires, jamais nous ne sommes allés franchement à la coupe seyante et rationnelle. Un jour nous nous extasions sur un colifichet et dix ans après nous en mourons de rire : « J'étais ainsi! » disait la duchesse d'Angoulême, en regardant un portrait d'elle au Temple; et cela d'un si drôle d'air que, sûrement, elle en avait honte. Elle était alors dans ses atours de femme de l'Empire qu'elle estimait le dernier jeu d'élégance et de distinction, l'habit dont nos mères à nous se sont tant moquées.

HENRI BOUCHOT.



ÉTUDE DES ORNEMENTS

PALMETTES, GERBES ET AIGRETTES

(Suite[1]*)*

Après des combinaisons aussi simples que celles que nous avons indiquées dans notre article précédent, le mélange et la superposition de réseaux dissemblables, à cause même des signes contrastants employés, peuvent de prime abord paraître assez compliqués et parfois assez pénibles à obtenir d'une façon convenable. Cependant, comme il sera facile de le constater, hâtons-nous de dire que cette difficulté est bien plus apparente que réelle dans le plus grand nombre de cas et que, en somme, comme la réussite ici est avant tout une affaire de tact, de goût et de convenance, il est aisé de faire à l'avance vite un choix et de rejeter les amalgames qui sembleraient devoir offrir des lignes trop disparates ou des données impossibles à concilier. En pareille matière, nous conseillerons donc d'agir avec mesure si l'on opère sur des éléments de convention (ornements purs, objets, etc.), ou bien de baser ses résultats sur des observations faites d'après nature si le décorateur cherche son inspiration auprès des plantes, ces modèles vivants si instructifs et si bien faits pour renouveler les inventions (stylisations, interprétations, etc.). Cela sera préférable, croyons-nous, à tout exercice qui aurait pour but de nous fatiguer fastidieusement à mêler, croiser, embrouiller des lignes directrices de tout genre pour trouver une combinaison nouvelle; les dispositions diverses des végétaux, leurs floraisons variées, leurs maintiens différents et particuliers à chacun d'eux, les mouvements contrariés des feuilles, des fleurs et des graines, les balancements des tiges entrelacées nous donneront certes bien plutôt des compositions harmonieuses, souvent inusitées, des mélanges tout faits, d'un ensemble très heureux qui nous mèneront fatalement à des arrangements d'un aspect agréable et élégant. D'ailleurs, c'est bien la nature qui est notre meilleure et notre

1. Voyez la *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, p. 12.

véritable inspiratrice; c'est bien en cherchant à copier ou à interpréter, en les régularisant, les phénomènes qu'elle présente à nos yeux, que les premiers essais de palmettes à branches mêlées ont été tentés à l'époque même si brillante des Pharaons. L'artiste des bords du Nil, par exemple, pour décorer le côté à fond rouge d'un fauteuil (fig. 16), a représenté dans son épanouissement un svelte pied de lotus dont les boutons alternent avec des fleurs et dont les branches, symétriquement, s'infléchissent et se contournent comme dans les canaux du Delta; puis, par l'observation du même principe, il a été conduit à transformer à maintes reprises en palmettes florales la représentation des plantes aquatiques ou terrestres qui, dans les temples, décorent si richement les soubassements des tableaux d'histoire : ici ce sont des gousses alternant avec de grandes feuilles sinueuses, là des bouquets de fleurs fluviales stylisées dans leurs états successifs de croissance et de forme. Dans ces temps éloignés toutefois, ces exemples

Fig. 16.
Ornements
de fauteuil égyptien.

Fig. 17.
Monument
de Lysicrate.

Fig. 18.
Terre-cuite grecque.

Fig. 19. Pompéi.

ont été des traductions bien plus que des modèles, et les palmettes en usage ne se sont point modifiées pour cela; elles ont même été transmises aux autres peuples parfaitement régulières et conformes aux types primordiaux, car les changements que nous y trouverons sont simplement des erreurs de copistes ou des défauts de mémoire. Ce n'est que longtemps après et lorsque l'art grec eut définitivement transformé les ornements recueillis en Égypte ou en Phénicie, que s'effectua le mélange des rayons différents, et encore très sobrement. Au milieu des innombrables palmettes créées par répétition, rythmées avec cette mesure grave qui règle l'architecture en Hellade et dans les colonies, l'union de plusieurs réseaux, franchement accusée, n'est qu'une exception réservée, exclusivement pour ainsi dire, aux choses secondaires ou de peu d'importance et aux décorations délicates des pièces de céramique et d'orfèvrerie. Elle n'est réellement d'usage et mise ouvertement en pratique que pour l'élément terminal de la palmette, et encore non pas pour introduire un soupçon de variété, mais bien par le besoin esthétique d'accompagner le pied parfois trop nu, d'établir pour l'œil une liaison entre l'éventail et son support, d'harmoniser la base de l'ornement avec la souche qui l'élève ou les bords du fond sur lequel il se détache. Ce rôle décoratif très important sera facile à constater soit sur le chapiteau du monument choragique de Lysicrate (fig. 17) et à la crête d'un chéneau en terre cuite de la collection Campana (fig. 18), soit sur une peinture de Pompéi (fig. 19)

Fig. 20.
Patère
d'Hildesheim.

et le marly si savamment riche et élégant de la grande patère romaine trouvée à Hildesheim (fig. 20). C'est même cette ordonnance motivée qui parfois a conduit l'ornemaniste à ne pas changer le réseau, mais à dénaturer la forme du dernier élément pour l'amener à participer en même temps et de la palmette et de la base, ainsi que l'indiquent les figures 21 et 22 provenant de vases des musées britanniques. D'ailleurs, fidèles à ces justes principes tout à fait indispensables, nous n'agissons point autrement aujourd'hui et, de plus, nous admettons qu'il est de toute nécessité dans certaines occasions de bâtir l'élément final de la palmette sur un réseau différent de celui d'ensemble, ou sur une autre ligne primordiale, pour arriver convenablement à meubler et à proportionner les vides laissés entre les différents motifs d'une composition, par exemple d'un angle de plafond peint par M. Carrière, décorateur à Paris (fig. 23). Enfin, indépendamment de ces types réglés, jusqu'ici par le bon goût et la raison, on trouve encore des palmettes chez lesquelles les éléments terminaux sont modifiés tantôt très judicieusement, par respect pour l'allure de la plante inspiratrice, comme sur le milieu d'une bordure grecque (fig. 24); tantôt par simple caprice, comme à la porte d'Auguste, à Pérouse (fig. 25).

Fig. 21.

Fig. 22.

Fig. 23. Angle de plafond.

A côté de ces premiers mélanges et de leurs bons résultats, nous trouvons encore, pour rompre la régularité trop sévère, d'autres essais qui, s'ils ne sont pas irréprochables et dignes d'être suivis, ont du moins l'incontestable mérite de nous fournir d'utiles renseignements écrits pour guider nos recherches personnelles et nous montrer quel peut être le meilleur parti à prendre lorsqu'il y a nécessité de créer de nouvelles variétés. Ils nous indiqueront même ce qui est très admissible et, par conséquent, toujours permis sur de menus objets et ce qu'il faut rejeter sans merci des compositions sérieuses destinées aux œuvres importantes, aux grandes décorations ou à l'architecture. Cette étude ne sera, d'ailleurs, ni longue ni difficile; il nous suffira de passer en revue quelques exemples pris au hasard. Ainsi, sur un morceau de la Renaissance, cependant de la bonne époque, voici un motif trop aplati (fig. 26), qui peut, à la rigueur passer sur une petite frise, sur une moulure de peu d'importance, dans une œuvre de caprice, mais qui n'est, en réalité, pas assez accusé : ce n'est ni une palmette, ni un fleuron. Comme il aurait singulièrement gagné à être conçu soit avec toutes les feuilles en S, soit avec toutes renversées, soit en remplaçant la feuille du haut par celle du milieu pour lui faire encadrer une fleur plus intéressante que ce pauvre petit culot! Voilà à côté (fig. 27), sur un tissu allemand du XIIIe siècle, une combinaison florale

Fig. 24. Bordure grecque.

Fig. 25.
Porte d'Auguste.

palmée, dans laquelle, évidemment, rien ne motive le changement brusque de direction entre les feuilles supérieures et la fleur tombante, et, cependant, comme le sujet est très réduit, le manque de liaison, le vide et la présence d'éléments contraires, grâce au respect de la courbe générale enveloppante, non seulement se supportent et ne choquent pas, mais encore laissent, malgré cela, à l'ensemble son caractère de palmette et lui donnent un aspect original qui ne manque pas de charme. En ce genre, la céramique gréco-romaine nous offre deux exemples bien instructifs : l'un est une bordure (fig. 28), l'autre la décoration d'une panse de vase (fig. 29), toutes deux ornées du même motif, formé d'une palmette, dont les éléments supérieurs représentent l'épanouissement de pousses nouvelles, c'est-à-dire de feuilles encore enroulées avant qu'elles ne s'affaissent autour de l'axe; l'idée est des plus heureuses et parfaitement conforme au type élémentaire, qui n'est, en somme, qu'un végétal ornemanisé. Quant au résultat, sur cette panse où, en dimension réduite, se développent à l'envi ses nouvelles plantes aux feuilles serrées que portent en tous sens de légers et gracieux enroulements, il est assurément d'une coquetterie et d'une réussite remarquables, aussi bien dans ses détails variés que dans son ensemble habilement combiné; au contraire, sur la bordure où le motif se répète isolément, toujours vertical, avec des feuilles lourdes et rondes, dans une forme presque rectangulaire, malgré la progression, il perd la plus grande partie de son élégance et de son attrait; on pourrait presque affirmer que l'on n'est plus en présence de l'œuvre même de l'artiste créateur et qu'il n'y a plus là que la copie d'un élève ou mieux que la reproduction de mémoire, qu'un travail fait de souvenir, après avoir vu à la dérobée soit à l'atelier, soit au dehors, le beau vase d'Apulie. Cet art antique si sobre, avec ses changements d'ordonnance si rares, a encore à nous donner comme modèle, pour en faire notre profit, une réunion sur un unique support de trois palmettes égales (fig. 30), dont les éléments sont en nombre restreint, mais dont les réseaux de formation sont trop nombreux. Par ce seul fait, il est vrai que l'ensemble perd son caractère particulier et que la palmette proprement dite s'efface pour prendre l'allure d'une fleur en boutons, d'une touffe qui de fort loin rappelle, si l'on veut, vaguement le chèvre-feuille inspirateur; mais il faut avouer que, dans ce produit fantaisiste, il

Fig. 26. Renaissance.

Fig. 27. Tissu allemand.

Fig. 28. Bordure grecque.

Fig. 29. Panse de vase grec.

existe en germe une composition fort réussie et peu banale. En effet, si par la pensée nous supprimons la parité des divers membres, c'est-à-dire si nous donnons moins d'importance aux arrangements de droite et de gauche, pour laisser dominer le centre, nous aurons un décor équilibré, qui trouvera sa place en peinture, en céramique, en tapisserie, en mosaïque, qui sera pour plusieurs choses utilisable en serrurerie, que l'orfèvre et l'ivoirier pourront traduire, dont le sculpteur sera tenté de couronner une stèle et dont le dessinateur fera toujours avec succès un cul-de-lampe et une vignette. Seulement, comme celui qui l'a fait naître, l'ornement résultant n'est plus un fragment rayonnant, c'est une composition symétrique, une stylisation de plante ou de floraison, tout simplement un fleuron ordinaire, un autre type élémentaire créé par la multiplicité des réseaux poussée à l'excès. Voilà d'ailleurs où l'on devait arriver, exactement comme M. A. Reynier, élève de l'École nationale des Arts décoratifs de Paris, lorsque, composant son joli décor d'assiette pour le concours de 1882, il a remplacé sur son marly les dispositions de palmettes antiques par des touffes régularisées (fig. 31); voilà où l'on devait être fatalement conduit, tant il est vrai que, même à la recherche de nouveauté dans un genre, il faut savoir s'arrêter à temps pour ne point dénaturer jusqu'à la suppression ce que l'on voulait embellir.

Fig. 30. Décoration d'un vase hellénique.

(A suivre.) JULES PASSEPONT.

Fig. 31.
Composition de M. REYNIER.

L'EXPOSITION DE R. MUCHA A LA BODINIÈRE

Dessin de Mucha.

Il y a deux ou trois ans à peine que le nom du peintre R. Mucha a été révélé tout à coup au public parisien, et déjà le voilà célèbre, ce nom étrange, qui laisse dans l'oreille sa brève et claire résonance étrangère. Se souvient-on des délicieuses affiches qu'il signa pour les pièces jouées au théâtre de la Renaissance, *Gismonda, Amants, la Dame aux Camélias?* C'étaient ses premières œuvres en ce genre. Elles suffirent pour affirmer son jeune talent. Sarah Bernhardt lui porta bonheur. Avec quelle grâce il sut la représenter! Quelles exquises colorations dans les gammes tendres il imagina! L'inimitable Chéret avait-il trouvé un émule en Mucha? Ce nouveau-venu était-il son élève? D'où sortait-il? Telles étaient les questions qu'on se posait dans le monde des artistes.

Aujourd'hui Mucha ouvre à la Bodinière une exposition de ses œuvres. Elle durera du 16 février au 10 mars. Ne manquez pas de la visiter. Vous aurez la surprise de voir sur quel fond d'études sérieuses, sur quelle solide connaissance du dessin s'étaie le charme léger de l'aimable décorateur, et combien varié et abondant est déjà son bagage.

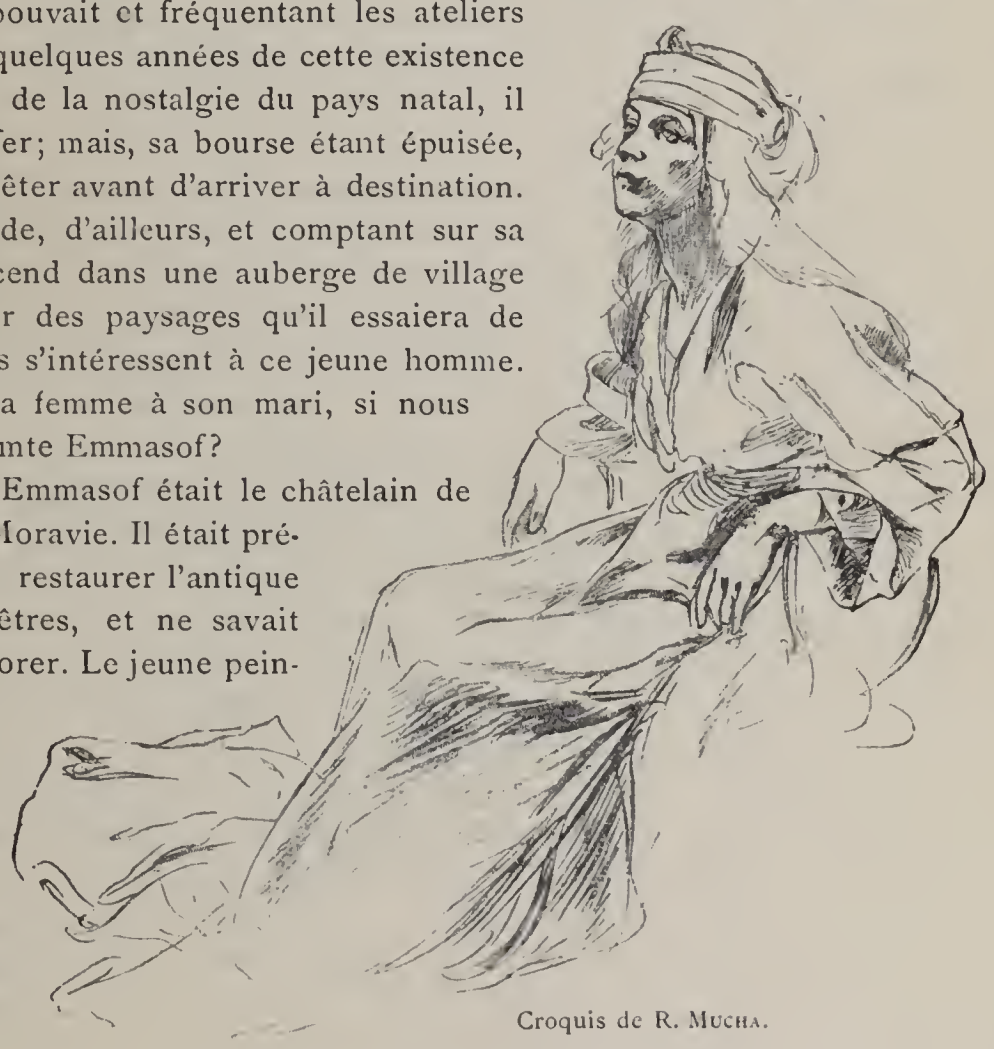
R. Mucha n'a pas encore tout à fait trente-sept ans. Il est né dans une petite

ville de Moravie, à Ivancica, en 1860. Si jamais vocation artistique s'est annoncée et poursuivie sous l'influence d'une force mystérieuse et irrésistible, c'est bien la sienne. Il semble qu'une fée amie, une de ces pâles ondines que les poètes du Nord célèbrent dans leurs légendes, se soit constituée dès le berceau sa gardienne. Il s'abandonne sans raisonner, ainsi qu'il le dit lui-même, à l'impulsion vigilante de cette protectrice invisible qui le pousse dans la vie, comme s'il marchait en un rêve, faisant naître sous ses pas, à l'heure fatale, les circonstances heureuses. Ce Moldave dont l'élégance native est faite de douceur, et qui porte dans ses yeux bleus l'énergie inquiète des rêveurs tourmentés par la chimère, ne doute de rien parce qu'il se sent préservé par un talisman. Ce talisman, c'est un idéal de labeur obstiné, dans la solitude farouche où son activité se donne carrière. En son atelier de la rue du Val-de-Grâce, menant de front des travaux de toutes sortes, faisant des cartons pour vitraux et des illustrations de livres, des planches lithographiques et des décorations de théâtre, il est aussi isolé que s'il habitait les cimes de ses montagnes de Bohême. C'est pourquoi, sans doute, il s'exprime encore avec difficulté en notre langue, bien qu'il habite la France depuis des années.

La vie de Mucha est comme un conte de fée. Parti très jeune de son pays, sans argent, ne connaissant personne, sachant seulement qu'il voulait être peintre, il se rendit d'abord à Munich, puis à Vienne et enfin à Paris, gagnant son pain comme il pouvait et fréquentant les ateliers des maîtres. Après quelques années de cette existence plutôt pénible, saisi de la nostalgie du pays natal, il prend le chemin de fer; mais, sa bourse étant épuisée, il est obligé de s'arrêter avant d'arriver à destination. Sans autre inquiétude, d'ailleurs, et comptant sur sa bonne étoile, il descend dans une auberge de village et se met à dessiner des paysages qu'il essaiera de vendre. Les hôteliers s'intéressent à ce jeune homme.

— Dis donc, dit la femme à son mari, si nous parlions de lui au comte Emmasof?

Le comte Khuen Emmasof était le châtelain de ce village perdu de Moravie. Il était précisément en train de restaurer l'antique château de ses ancêtres, et ne savait trop comment le décorer. Le jeune peintre fut donc le bienvenu. Confortablement installé dans le manoir, traité comme l'enfant de la maison, il reste un an occupé à orner de peintures la salle des jeux. Le



Croquis de R. Mucha.

comte devient son ami, son protecteur, et le renvoie à Paris achever ses études à ses frais, avec une petite pension. Ceci se passait vers 1890.

Cette intervention extraordinaire et manifeste de la fée protectrice de Mucha n'a pas été unique. A quelques années de là, après avoir consciencieusement pioché le dessin à l'Académie Julian et dans les ateliers des maîtres J. Lefebvre et Boulanger, notre artiste était de nouveau à court de ressources. Il illustrait des livres pour l'éditeur Colin, faisait des compositions en couleur pour les lithographes, composait des dessins pour une édition des *Poésies* d'Eug. Manuel; mais tout cela ne lui créait qu'un vague budget dont l'intermittence était souvent espacée. Un jour, comme il était chez le lithographe Lemercier, la sonnerie du téléphone se fait entendre. La voix d'or de Sarah Bernhardt crépitait dans l'appareil.

— Allô! allô! il me faut tout de suite un artiste capable de faire notre affiche de *Gismonda*. En connaissez-vous un?

— Oui, Mucha est en ce moment dans nos ateliers. Connaissez-vous Mucha?

— Connais pas Mucha. N'importe! qu'il vienne.

Et voilà comment l'artiste entra en relation avec la grande tragédienne. Celle-ci ne fut pas longue à démêler l'originalité du talent de ce Moldave. Elle en fit aussitôt son collaborateur artistique, au théâtre de la Renaissance, pour la composition des décors, le dessin des costumes, etc. Depuis trois ans, Mucha a montré; dans cette situation, ce qu'il savait faire, et tous les connaisseurs ont apprécié la délicatesse de son goût, ses rares qualités de coloriste subtil, la fantaisie de son imagination. Il se distingue de la petite phalange de nos illustrateurs d'aujourd'hui par cette liberté dans l'invention qu'il tient de son éducation aventureuse, dégagée des conventions ordinaires, et qui lui fait trouver des gestes, des attitudes autres que ceux qu'on est accoutumé à imposer aux modèles d'ateliers. Spontanément et avec naturel une saveur de nouveauté se dégage de ses compositions.

Croquis de R. Mucha.

Un bel avenir s'ouvre devant cet artiste. On lui fait fête. Il commence à être accablé de commandes de toutes sortes. Qu'il prenne garde seulement de se brûler les ailes. Paris en dévore tant de ces réputations écloses au souffle de son caprice! Que Mucha n'abandonne pas le goût des fortes études et l'habitude de se critiquer soi-même, par quoi on arrive à faire œuvre vraiment grande et durable!

Victor CHAMPIER.

La prochaine Exposition universelle de Bruxelles.
Décoration du nouvel Opéra-Comique : les projets de MM. Benjamin Constant, François Flameng et L.-Olivier Merson.
Un Monument à Flachat, l'initiateur des constructions métalliques.
Nécessité du nettoyage de la fontaine de la rue de Grenelle.

On sait qu'au mois de mai prochain une Exposition universelle doit avoir lieu à Bruxelles. « Encore une! » se sont d'abord écrié nos industriels que commencent à lasser ces exhibitions incessantes qui absorbent leur activité et les incitent en frais souvent considérables. Mais, le premier mouvement de mauvaise humeur passé, ils n'en ont pas moins considéré les avantages qu'ils pouvaient tirer de l'entreprise; ils ont donné avec entrain leur adhésion et se sont mis à l'œuvre. Le Gouvernement français a désigné le très sympathique M. Monthyer comme commissaire général, et a procédé à la constitution des comités d'organisation. Ceux-ci fonctionnent depuis deux mois avec activité, et l'on peut, dès maintenant, dire que l'Exposition de Bruxelles sera une grande répétition générale de celle de 1900. Non seulement l'industrie française y sera très brillamment représentée, mais elle y affrontera ses plus redoutables concurrentes de tous les pays, l'Angleterre, l'Allemagne, les États-Unis, l'Italie, l'Autriche, l'Espagne, la Russie, etc.

La Belgique s'est mise en frais pour bien recevoir ses hôtes. L'Exposition sera installée dans deux palais magnifiques, reliés entre eux par une avenue splendide bordée de villas somptueuses. Bruxelles s'est embellie depuis la dernière exposition universelle, qu'elle organisa en 1880 pour fêter le cinquantenaire de son indépendance! Et quel effort ce petit pays a fait, depuis lors, en faveur de la prospérité de ses industries d'art!

Les travaux de construction et d'aménagement se poursuivent avec une activité fébrile. Un de nos amis, bien placé pour savoir le fond des choses, nous affirme que les Belges veulent mettre leur coquetterie à être prêts le 1er mai. On verra!

∴

La reconstruction de l'Opéra-Comique sur les anciens terrains qu'occupait le théâtre avant l'incendie de 1887 n'est plus un mythe et approche de sa fin. L'architecte, M. Bernier, affirmait récemment à un de nos confrères que le nouvel édifice serait certainement inauguré

en 1898. Nous voulons en accepter l'augure... En tout cas, on vient de choisir les principaux artistes qui seront chargés de la décoration : MM. Benjamin Constant, Luc-Olivier Merson, Flameng, etc.

M. Benjamin Constant, qui peindra le plafond, a déjà arrêté la composition qu'il compte exécuter.

« J'ai placé au premier plan, nous a-t-il dit, les trois opéras comiques contemporains les plus célèbres de l'école française. Au centre, j'ai mis *Mignon* et ses interprètes. Mignon — et je représenterai les traits de la créatrice du rôle, Mme Galli-Marié — est debout. Lothario est à ses pieds. Wilhelm Meister se tient à sa gauche. A la droite de ce groupe, on verra *Carmen*, l'œuvre admirable de Bizet, et ses interprètes, notamment Mme Calvé. A gauche, *Manon*, sous les traits de Sanderson, quitte sa chaise à porteurs, et le chevalier Des Grieux, s'inclinant devant elle, lui baise la main.

» Voilà pour les trois groupes principaux. En arrière-plan, parmi les nuages, j'ai fait défiler d'autres groupes figurant les opéras comiques les plus connus : la *Dame Blanche*, le *Domino Noir*, le *Postillon de Longjumeau*, sorte de grappe humaine remontant jusqu'à Favart et à Sedaine, au loin, dans l'infini... Enfin, en haut du plafond, surplombant toute la composition, la Renommée, enlevée sur les ailes du Temps, jettera des couronnes. »

M. François Flameng est chargé, lui, de la décoration d'un des escaliers du nouvel Opéra-Comique. Voici le projet qu'il a adopté :

« Je représenterai la Danse et la Comédie. Pour la Danse, je peindrai un ballet au dernier siècle, un *vrai ballet*. En ce qui concerne la Comédie, j'hésite encore. Il faut m'entendre avec mon collègue, M. Luc-Olivier Merson, qui a fait les maquettes de la décoration de l'autre escalier. Il est nécessaire, en effet, qu'il y ait harmonie entre nos deux projets. »

M. Luc-Olivier Merson a, en effet, esquissé les trois maquettes de ses panneaux destinés à ce second escalier. L'une est une allégorie de la Poésie en Grèce, avec le Poète, l'Amour et la Nature, placés dans un délicieux paysage. L'autre, c'est la Musique au xve siècle dans les Flandres, siège principal de la Renaissance de la musique. Des groupes de chanteurs, musiciens, hommes, femmes, sont réunis autour d'une claire fontaine, chantant et pinçant du luth, au milieu d'une atmosphère de paix et de bonheur. La troisième maquette est un résumé symbolique des deux tableaux. Du mariage de la Musique et de la Poésie naissent trois figures : l'Hymne, l'Élégie et la Chanson.

En dehors de ces commandes importantes, il en est d'autres déjà en cours d'exécution. C'est ainsi que M. Aimé Morot peint le plafond du grand foyer. MM. Toudouze et Raphaël Colin décoreront chacune des deux petites salles qui se trouvent aux extrémités du foyer du nouvel Opéra-Comique. Ce n'est pas là tout le programme de la décoration du théâtre. Nous en ferons prochainement connaître la seconde partie.

∴

Le sculpteur Alfred Boucher termine en ce moment les maquettes d'un monument élevé par souscription des membres de la Société des ingénieurs civils, dont il fut un des fondateurs, à Eugène Flachat.

Eugène Flachat, trop oublié aujourd'hui en dehors du monde industriel, fut, il y a cinquante ans, l'initiateur de la construction métallique, dont, en 1889, on admirait l'épanouissement à la Galerie des Machines et à la tour Eiffel, car ce fut lui qui, pour la première fois, en 1846, appliqua le fer double T à la charpente, dans la couverture de la gare Saint-Lazare, et qui, plus tard, à la demande d'Haussmann, inspira aux architectes des Halles Centrales leur bel édifice de fer. Ce fut lui également qui construisit le pont d'Asnières, le seul pont en acier du monde entier. C'est lui encore qui déplaça la tour de la cathédrale de Bayeux pour la reprendre en sous-œuvre, selon un procédé que, généralement, on croit nouveau et qu'on attribue par erreur aux Américains.

C'est cette œuvre que le sculpteur Boucher raconte en quatre bas-reliefs, décorant la base du monument que surmontera le buste d'Eugène Flachat. Ces quatre bas-reliefs, pris dans

la masse d'un énorme bloc de marbre, représentent : la métallurgie, cinq ouvriers, le torse nu, posant le fer sous le marteau-pilon, composition d'un style robuste; les chemins de fer, la charpente métallique, des constructions et œuvres d'art diverses, se détachant sur un fond où l'on distingue l'église de Bayeux; la Société des ingénieurs civils, Flachat entouré de ses collaborateurs et élèves admirablement portraicturés; enfin les travaux hydrauliques, écluses, sondages et, dans un coin du bas-relief, un terrassier : ce terrassier, c'est *l'homme à la terre*, le chef-d'œuvre de l'artiste, sous les traits d'Alfred Boucher, qui signe ainsi.

Ce monument, dont la partie architecturale est confiée à M. Gaston Trélat, fils du député de la Seine, n'aura pas moins de huit mètres de hauteur. Il s'élèvera sur le jardin triangulaire situé au carrefour du boulevard Pereire et des rues Alphonse-de-Neuville et Flachat.

∴

Un de nos confrères réclamait ces jours-ci quelques soins de toilette pour la fontaine qui est placée dans la rue de Grenelle, presque à l'angle de la rue du Bac. « Elle est, disait-il, dans un état de malpropreté contre lequel proteste tout le quartier et qui nécessite une réparation urgente et d'ailleurs facile. »

Il est de fait que le malheureux monument est horriblement sale. La femme qui représente la Ville de Paris, assise sur la proue du vaisseau symbolique, tenant un sceptre à la main, a tous les droits au nom de Lutèce et semble être la déesse de la boue. Quant à la Seine et à la Marne, couchées à ses pieds et appuyées sur des urnes, elles paraissent sortir du limon.

Il est impossible de distinguer un seul mot de l'inscription latine, composée par le cardinal de Fleury, gravée sur une table de marbre noir et destinée à apprendre qu'en l'an de grâce 1739 le prévôt des marchands et les échevins consacrèrent cette fontaine à l'utilité des citoyens et à l'embellissement de la ville.

M. Duplomb, qui a publié une intéressante monographie de la rue du Bac, nous apprend qu'en l'an XIII on procéda au nettoyage complet de cette fontaine.

MM. Quatremère de Quincy, Molinos et Le Grand, qui furent chargés de ce travail, employèrent le procédé décrit par Vitruve et par Pline pour passer les sculptures antiques à l'encaustique.

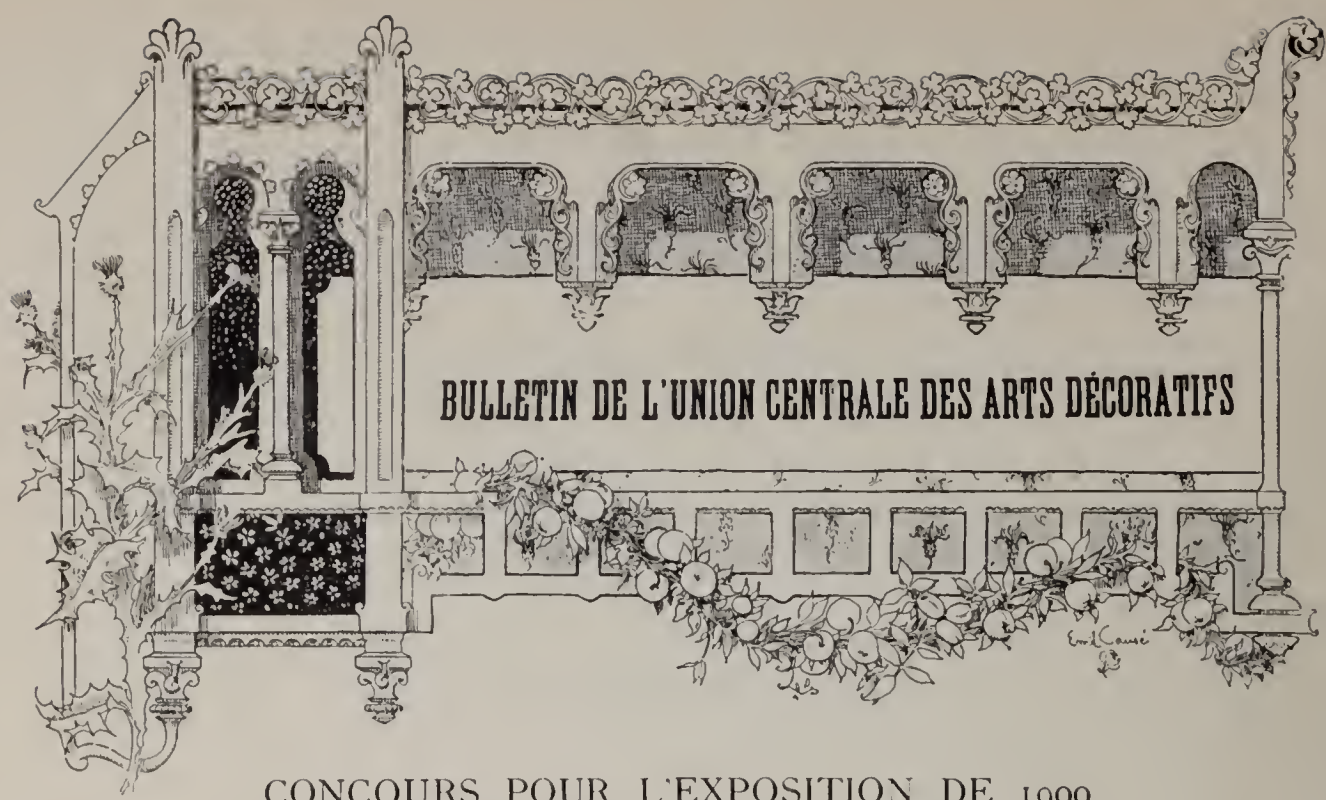
Ce moyen consiste à boucher tous les pores du marbre par une mixture d'huile d'œillet et de cire vierge, appliquée à chaud sur le marbre échauffé lui-même; il le préserve ainsi de ces taches noires que l'humidité produit et qui ne sont autre chose qu'une végétation de lichen.

Le *Moniteur universel* rendit compte de l'opération dont le succès répondit parfaitement à l'attente du préfet de la Seine :

> Les figures n'ont éprouvé aucune altération par le chauffage du marbre au moyen de réchauds à main faits exprès et commodes pour communiquer la chaleur à toutes les parties d'une figure ou d'un groupe, avant de l'enduire de la mixture d'huile et de cire, pour répéter ensuite ce chauffage et faire fondre la couche de cire qui reste figée sur le marbre lorsqu'il est refroidi.
>
> Une telle opération faite avec précaution remplit parfaitement les pores du marbre et les bouche à une certaine profondeur. On cire ensuite à froid la superficie et on la frotte avec un linge fin; ce qui achève de former une espèce de vernis sur lequel l'eau glisse sans s'arrêter et ne permet plus au lichen de placer ses racines.

Il nous a paru intéressant de transcrire ces détails de la toilette exécutée en l'an XIII, car il est à présumer — d'après l'état dans lequel se trouve aujourd'hui la fontaine de Bouchardon — que depuis cette époque on ne s'est plus occupé d'elle.

JUDEX.



CONCOURS POUR L'EXPOSITION DE 1900

Sur la demande qui lui en a été faite par un grand nombre d'artistes, le Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs vient de décider de proroger d'un mois la date du dépôt des projets du Concours pour l'Exposition de 1900 qui devait avoir lieu du 20 au 31 mars.

En raison de la démolition du Palais de l'Industrie, le dépôt de ces projets devra être fait à la Bibliothèque de la Société de l'Union centrale, *3, place des Vosges, du 20 au 30 avril prochain.*

Pour le Conseil d'administration,
Le Député Président de l'Union centrale des Arts décoratifs :
GEORGES BERGER.

DON FAIT AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

EN FIN JANVIER 1896

La Bibliothèque d'un Bibliophile (1865-1885). Volume petit in-8°, relié en maroquin brun-rougeâtre à cinq nervures divisant le dos en six compartiments occupés par le titre et par un ornement fleuronné en mosaïque de cuirs de différentes couleurs; les plats, ornés d'un fond de mosaïque analogue, sont encadrés d'une guirlande de laurier courante et dorée; les plats intérieurs, en maroquin jaunâtre, portent l'*ex-libris* de *M. Eugène Paillet;* les gardes sont en moire brun rougeâtre et la tranche dorée. A l'intérieur, dédicace manuscrite de *M. P. Ruban.* Le volume est enfermé dans un étui recouvert de papier mordoré à dessin géométrique. Reliure exécutée par *M. P. Ruban,* relieur, à Paris. Signée et datée, *P. Ruban,* 1896. — *Don de M. P. Ruban.*

LEGS FAIT AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

EN JANVIER 1897

Grand panneau décoratif, en hauteur, représentant une vue de *Cannes* (effet de nuit). Peinture sur toile encadrée d'arabesques, par *M. Adolphe-Irénée Guillon.* — *Legs de M. Adolphe-Irénée Guillon.*

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11.

Frise peinte d'une maison de Pompéi.

LA PEINTURE INDUSTRIELLE CHEZ LES GRECS

CONFÉRENCE FAITE A LA SOCIÉTÉ POPULAIRE DES BEAUX-ARTS

LE 5 FÉVRIER 1897[1]

MESDAMES, MESSIEURS,

PARMI les questions qui peuvent intéresser la Société populaire des Beaux-Arts, il en est peu de plus dignes d'attention que celle des rapports du grand art avec l'art industriel. De toutes parts on s'efforce de réaliser une union qui paraît indispensable à la prospérité et à la renommée de la France. Les critiques ont jeté le cri d'alarme, en montrant le fossé profond qui, de plus en plus, s'élargissait entre les grandes écoles de peinture et de sculpture, dont notre pays est si fier, et la masse des ouvriers, des artisans qui s'occupent d'ameublement, de céramique, de plastique décorative. Les pouvoirs publics se sont ébranlés pour augmenter le nombre des écoles professionnelles, pour multiplier les professeurs et attirer les élèves. La rigueur des lois militaires elles-mêmes s'est adoucie en faveur des ouvriers d'art. Des enquêtes ont été faites à l'étranger et confiées aux hommes les plus compétents pour étudier chez nos rivaux l'organisation de leurs écoles professionnelles. Dans les expositions annuelles on fait place aux artisans à côté des artistes, et l'on met une sorte de coquetterie à leur réserver les emplacements les plus en vue. Bref, c'est une sympathie universelle et patriotique à l'égard de ce qu'on appelle « les arts mineurs ».

Et, en effet, l'art industriel n'est-il pas un mineur qui a besoin de plus de pro-

1. Reproduction interdite.

tections que les autres? Ne devrait-il pas être traité comme un frère cadet, un petit frère, et non comme un parent pauvre, mal habillé, qu'on ne veut pas voir?

Le vice fondamental dont nous souffrons est donc dans la séparation trop profonde des ouvriers d'art et des artistes. C'est à combler ce trou qu'on s'emploie. Chacun préconise son remède. L'un prêche le rétablissement des corporations anéanties par la Révolution. L'autre réclame les secours de l'État. D'autres, comme les fondateurs de votre Société, plus libéraux et plus hardis, s'adressant à l'initiative privée et individuelle, cherchent à créer un irrésistible courant d'opinion et à propager les idées d'art jusque dans les masses profondes de la nation. Quel que soit le chemin suivi, le but est le même, et de tants d'efforts combinés il faut espérer que sortira un jour le résultat attendu : un pays où l'Art ferait partie de l'éducation de tous, des plus humbles comme des plus fortunés, où le Beau serait une des formes naturelles du génie populaire, où l'enfant apprendrait à goûter les œuvres d'art, comme il apprend à lire et à écrire.

Ce rêve est-il possible, ou n'est-ce qu'une pure utopie? Jamais l'humanité s'élèvera-t-elle assez haut pour produire un tel miracle? Ce miracle a existé, et c'est ce que je voudrais vous montrer aujourd'hui; c'est ce que Renan appelait « le miracle grec », c'est-à-dire l'exemple d'un peuple qui, pendant deux siècles au moins, dans ses productions populaires les plus humbles comme dans les créations de ses plus grands artistes, a vécu du beau, ne s'est nourri que du beau, n'a respiré que le beau.

I

Je vous ferai cette démonstration avec les produits les plus humbles de l'industrie grecque, avec des pots, de simples pots, sinon de ménage, du moins de table, avec la vaisselle dans laquelle on mangeait, on buvait, voire même on se lavait les mains. Vous y verrez comme dans un clair miroir, si je ne me trompe, cette alliance étroite du grand art et de l'art industriel que nous rêvons, que nous souhaitons si ardemment. Comme aujourd'hui nous cherchons à parer nos tables avec des assiettes et des plats plus ou moins décorés, de même, aux jours de fêtes, dans les cérémonies, les Grecs étalaient sur leurs tables toute une vaisselle peinte d'ornements ou de personnages. Plus tard, on déposait cette vaisselle, qui avait servi au vivant, dans sa dernière demeure, qui était son tombeau. Ces poteries peintes ont été retrouvées par milliers dans les tombeaux des nécropoles de Grèce et d'Italie. Tous les musées d'Europe en ont formé de très riches collections. Le Louvre en possède environ 6,000; Londres, plus de 5,000; Saint-Pétersbourg et Berlin, plus de 4,000, et les Américains viennent aujourd'hui nous disputer à prix d'or, en Europe, ces fragiles esquisses.

En vous présentant aujourd'hui un choix de ces peintures, prises aux différentes époques de l'histoire grecque, je voudrais vous faire comprendre ce qu'a été un petit peintre décorateur grec, travaillant dans sa boutique, un simple artisan complètement ignoré des auteurs et de la postérité, à côté des Polygnote, des Zeuxis et des Apelle. Je crois qu'entre eux la différence a été beaucoup

moins grande qu'elle n'est aujourd'hui entre un entrepreneur très patenté et très achalandé de peinture décorative, qui se dit artiste, et un artiste véritable.

(Fig. 1 à 6 de la pl. A) *Vases mycéniens, du musée d'Athènes* (Environs du XIIe siècle). — Dès que le potier grec songe à décorer ses poteries, il est remarquable qu'il apprend très vite à tirer de la nature les éléments décoratifs qui conviendront à la céramique. Aujourd'hui on apprend avec beaucoup de soin aux élèves des écoles de dessin à distinguer ce qui est l'élément naturel et l'élément décoratif. Par exemple, on leur fera dessiner une branche d'arbre, une fleur; puis on leur apprendra à extraire de ces formes naturelles ce qui peut s'associer aux formes régulières, et en quelque sorte architecturales, d'un vase, d'un meuble, d'une paroi. Cette méthode est le résultat d'un enseignement raisonné et fondé sur la pratique des siècles écoulés. Les Grecs, par une sorte d'intuition, sont arrivés du premier coup à l'idée d'isoler certains éléments naturels, en particulier des végétaux, et, comme on dit, de les *styliser*, de les géométriser, pour les approprier aux formes du vase.

Un autre principe excellent, dont on doit faire la base du dessin décoratif, c'est de puiser ces formes ornementales dans la nature même et dans la nature indigène, autochtone, de sorte que l'ornementation prenne un caractère véritablement national, ethnique. Rappelez-vous la décoration des faïences persanes et rhodiennes, avec leurs fleurs peintes en tons si vifs. Rappelez-vous les chrysanthèmes japonais. Rappelez-vous le rôle joué par le lis de France dans le décor du Moyen-Age et de la Renaissance française. Pour citer des modernes, à quoi tient en grande partie le succès du maître décorateur de Nancy, de M. Gallé, si ce n'est à l'art avec lequel il a su utiliser la flore la plus humble de son pays, les chardons et les herbes des champs de Lorraine, créant d'un seul coup et avec une simplicité extrême tout un arsenal de motifs nouveaux et pittoresques? M. Gallé a fait du grec et du mycénien, sans doute sans le savoir, comme M. Jourdain faisait de la prose. Les vases mycéniens ont été fabriqués surtout par des populations insulaires, vivant au bord de la mer, et c'est l'observation de la flore et de la faune marines qui leur a fourni les thèmes ordinaires de leur céramique : ce sont des algues grasses, des filaments ténus, des pédoncules en vrille, des coraux et des anémones moussues qu'ils reproduisent avec une inépuisable variété.

(Fig. 7 de la pl. A) *Vase mycénien avec la représentation d'un zoophyte.* — Ailleurs, ce sont les animaux de la mer, les poissons, les mouettes ou même les êtres plus humbles et plus mystérieux comme les actinies, les argonautes, les méduses et les poulpes dont les structures bizarres se prêtent à mille combinaisons géométriques ou à des effets aussi simples que puissants. L'art japonais seul a su explorer avec le même art ce domaine merveilleux de l'eau, trop négligé de nos industriels modernes, et en tirer des effets analogues à ceux des Mycéniens.

Je ne voudrais pas quitter ces poteries mycéniennes sans recommander à ceux qu'intéressent les questions de céramique, d'aller regarder les originaux du Louvre, dans nos vitrines de Rhodes. Que de formes charmantes, inattendues, et que d'ingéniosité dans l'ornement! Quel enseignement pour des industriels modernes qui voudraient sortir de la routine et de la banalité! Mais qu'on fasse

bien attention que je ne conseille pas de copier et de pasticher ces formes ou ces décors. C'est l'éternelle erreur du fabricant qui essaie de renouveler son bagage. On lui apporte de l'inédit, il s'empresse de le copier. Au lieu de faire œuvre intellectuelle, il fait œuvre servile. Il croit avoir rempli tout son mérite quand il a copié des vases d'Hissarlik aux anses cornues, quand il a reproduit les coulées des grès japonais, quand il s'est rapproché autant que possible de son modèle. Est-ce là ce que nous lui demandons? Non; c'est de nous rendre, à nous Français, sous des formes qui agréent à notre esprit français, avec un décor ou des sujets français, le même esprit, le même sens de la nature et des formes qu'on admire chez un Mycénien ou un Japonais. Combien se croient quittes envers nous, quand ils nous ont donné un mauvais thème ou une mauvaise version en style Moyen-Age, en style Renaissance, en style arabe, en style japonais, sans comprendre que c'est du français et de la pensée française que nous leur demandons.

(Fig. 8 de la pl. A) *Amphore de Curium, au musée de New-York* (IXe ou VIIIe siècle). — Dans ces temps très anciens, le décor géométrique, qui est le décor de tous les peuples primitifs et sauvages, devait nécessairement tenter les peintres grecs. Ils en ont tiré des effets très riches et très harmonieux. Les principales combinaisons que nous retrouvons sur nos papiers de tenture, sur des tapis, sur des meubles, sur des corniches d'édifices, les grecques, les croix, les losanges, les quadrillés, les rais de chœur, les oves, les cercles et les demi-cercles, viennent de là, et il faut dire qu'on n'a pas réussi à augmenter sensiblement ce domaine géométrique, tel qu'il a été constitué en Grèce aux environs du Xe siècle.

La caractéristique de ce décor est d'imiter, semble-t-il, la vannerie, les brins et les joncs tressés dont l'assemblage forme naturellement des figures géométriques. Le vase est ainsi recouvert tout entier d'une sorte de réseau à mailles serrées, qui l'habillent d'un costume somptueux.

Je ferai encore ici une observation qui vous éclairera sur l'esprit du peintre grec. Si heureux et si harmonieux que soient les effets de ce décor géométrique, les Grecs ne s'y sont pas tenus longtemps. Ils l'ont assez rapidement abandonné, jugeant sans doute qu'il les éloignait trop de la nature vivante et agissante. En effet, le dessin rectiligne n'est pas dans la nature, j'entends à la surface de la nature soumise directement à nos regards. Il peut être dans les cristaux d'un sel. Il n'est pas dans un paysage, ni dans un arbre, ni dans un animal, ni dans un homme. Les dessins formés par des lignes régulières, se coupant à angles droits, ou par des cercles parfaits, sont des dessins enfantés par le cerveau humain. Ils ne sont pas sortis naturellement de l'étude des sujets réels. Et c'est pour cela que le dessin géométrique est si tentant et si dangereux pour les peuples dans l'enfance; il est d'une pratique facile et commode, il ne suppose qu'un peu de mémoire et d'ingéniosité dans les combinaisons, il n'exige aucune étude laborieuse du monde extérieur dans son infinie complexité. Mais c'est pour cela qu'il est stérile à la longue. Les peuples qui s'y sont renfermés exclusivement, comme les Arabes, en ont tiré toute la science possible des combinaisons abstraites de lignes. Mais ils se sont condamnés à périr par la redite et par la

routine, parce qu'ils se sont imposé les limites d'un domaine limité, comme l'est l'esprit humain, en se privant du domaine immense et inépuisable qui est celui de la nature.

Les Grecs n'ont pas commis cette faute, — et là encore leur enseignement est excellent; — ils se sont tout de suite échappés du géométrique abstrait pour revenir aux formes concrètes et vivantes. Et déjà, dans les vases du Dipylon, nous voyons se mêler toutes sortes de petites figures d'animaux, même de personnages qui sont encore bien informes et qui épousent les formes rigides des ornements qui les entourent, mais qui sont une échappée sur la vie et sur le réel.

Cratère funéraire du Louvre. Bateaux (VIIIe siècle av. J.-C.). — (Rayet-Collignon, *Céramique*, fig. 20). Les enfants ne dessinent pas autrement encore aujourd'hui, et il est remarquable que les peuples enfants sont attirés par les mêmes objets, les bateaux, les poissons, les oiseaux, dont la reproduction est sensiblement supérieure à celle de l'homme. Il y a là une sorte de sélection qui se fait dans toute histoire du dessin et qui est comme une loi fatale imposée aux artistes commençants. C'est une sorte de « loi du moindre effort » qui agit ici en art comme elle agit en philologie pour la formation des mots. Par une sorte d'entente tacite, les sujets difficiles comme l'homme, comme les animaux supérieurs, le cheval, le taureau, sont écartés de parti pris, ou sont introduits timidement, comme un essai, comme une ébauche très imparfaite. Le peintre, au contraire, soigne avec amour et reproduit déjà avec grande sûreté les ornements géométriques, certains objets comme des bateaux, des chars, des sièges, ou bien des animaux inférieurs comme le poisson, l'oiseau. L'éducation de sa main se fait ainsi peu à peu et comme par une série de leçons graduées qu'il n'a pas raisonnées, mais que la nécessité lui impose. C'est ainsi qu'un enfant apprend à marcher par une série de mouvements qu'on dirait réfléchis et calculés, tant il met de prudence à s'aventurer, tant il essaie de mouvements préliminaires avant de se lancer définitivement dans ses premiers pas. C'est également la nécessité qui lui impose cette méthode inconsciente et pourtant si précise et si rigoureuse.

(Fig. 9 de la pl. A) *Vase rhodien à zones d'animaux* (milieu du VIIe siècle av. J.-C.). — Pour continuer la comparaison, il lui arrive souvent, à cet enfant, de tomber et, instruit par cette expérience, il met pendant quelque temps plus de prudence dans ses essais. De même, il semble que les décorateurs grecs du VIIIe siècle aient été avertis, par leurs essais malheureux de figures humaines, que ce domaine leur était encore interdit. Nous voyons se développer après eux, en Ionie et en particulier à Rhodes, toute une école de peinture qui se passe complètement de la figure humaine. Elle se consacre tout entière à l'étude du végétal et de l'animal. Le cerf et le bouquetin, les bêtes de proie, les grands carnassiers, le lion, la panthère et, parmi les oiseaux, l'aigle les intéressent entre tous. Leur forte ossature, leurs traits découpés et saillants en rendaient l'anatomie facile à tracer. Les peintres les ont fixés déjà dans leurs attitudes meurtrières, les griffes enfoncées dans le corps d'une victime, ou bien ils ont confié à des modeleurs le soin de rendre plastiquement leur silhouette

puissante et impérieuse. La perfection de certains types plastiques fait supposer avec vraisemblance que nous avons là l'imitation, en argile, de quelques beaux modèles exécutés en métal précieux, or, argent ou bronze, car nous savons que les Grecs d'Asie, émules des merveilleux orfèvres de Phénicie, avaient déjà des ateliers de métallurgie renommés. Dans d'autres, comme celui qui est ici reproduit, on reconnaît l'influence des broderies et des tissus fabriqués dans les grands ateliers d'Asie Mineure et de Syrie, d'où nous viennent encore aujourd'hui nos plus beaux tapis.

(Fig. 10 de la pl. A) *Vase de Milo, à Athènes. Cavaliers* (seconde moitié du VIIe siècle av. J.-C.). — C'est vers la seconde moitié du VIIe siècle que nous voyons réapparaître la figure humaine. L'expérience acquise n'a pas été inutile. Bien que les formes soient encore très rigides et très imparfaites, l'ensemble se tient. Ce n'est plus un barbouillage noir, une silhouette d'homme en fil de fer : c'est un personnage dont tous les traits sont marqués, dont les membres s'emmanchent convenablement, dont les proportions sont observées. Un trait qui marque cette espèce de transition, c'est que les personnages apparaissent encore mêlés aux ornements et comme cachés et encadrés par eux. C'est encore une des lois les plus intéressantes du dessin, telle que nous la révèle la céramique antique et telle qu'on peut l'observer à d'autres époques et dans d'autres régions : mêler le personnage aux ornements, ce qui tient à deux raisons : 1° l'horreur du vide, le désir de remplir les champs, qui est commun à tous les arts primitifs; 2° la timidité à faire la figure, le désir de la glisser au milieu du décor habituel, de la faire passer dans le reste, en demandant grâce pour elle, si elle est mal, à la faveur des ornements ou des animaux dont le peintre est beaucoup plus sûr.

(Fig. 11 de la pl. A) *Aryballe corinthien, à Berlin. Artémis entre deux lionnes* (Fin du VIIe siècle av. J.-C.). — C'est un autre exemple du même fait. Voilà l'ancêtre de la Diane chasseresse que vous pouvez voir au Musée du Louvre.

(Fig. 12 de la pl. B) *Coupe cyrénéenne, au Louvre. Cadmus et le Dragon* (première moitié du VIe siècle av. J.-C.). — « Enfin Malherbe vint! » Enfin, nous voici, dans la première moitié du VIe siècle, pour la première fois, après cinq ou six siècles de peinture décorative, en face d'une composition où la figure humaine joue le principal rôle. Cela donne une idée de la lenteur des progrès, même chez le peuple le mieux doué. Cette figure est encore entourée et comme étayée d'accessoires, édifices, serpents. Mais elle a la première place, elle ne la cédera plus.

On peut dire que la représentation de la figure humaine s'est emparée des peintres industriels en Grèce vers la fin du VIIe siècle, au commencement du VIe siècle, et que depuis elle ne les a plus lâchés. Cette date coïncide, d'ailleurs, avec la naissance des grandes écoles de peinture à Corinthe, à Sicyone; nous le savons par un texte de Pline, qui nous donne aussi les noms des principaux chefs de cette école, qu'on peut dire ionienne et corinthienne surtout : Philoclès, Cléanthès, Aridicès, Téléphanès, Ecphantos. Ce n'est pas un pur hasard si en même temps nous voyons éclore dans la céramique une école de peinture qui s'attaque à la figure humaine, aux sujets historiques et religieux, aux grandes

légendes héroïques de la Grèce. Par conséquent, puisque les œuvres de ces maîtres primitifs ont, semble-t-il, à tout jamais disparu, nous avons le droit de voir dans cette éclosion nouvelle et cette transformation de l'art industriel un contre-coup, une image affaiblie, mais assez exacte, de la grande peinture du temps. Nous prenons sur le vif le désir de se hausser à la grande peinture, de décorer le vase avec des personnages, et des personnages qui soient des dieux et des héros. C'est une ère nouvelle qui s'ouvre.

Œnochoé corinthienne, à Berlin. Persée et Andromède (VIe siècle av. J.-C.) (fig. 13). — On ne fait pas sa part à une grande idée artistique. Elle est comme le Tartufe de Molière qui, introduit par condescendance dans la maison d'Orgon, veut à la fin en chasser le vrai propriétaire :

La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir.

Fig. 13. Œnochoé corinthienne (VIe s. av. J.-C.).

Il est remarquable que la figure humaine, introduite sur les vases, finit par en chasser progressivement, mais sûrement, tous les autres ornements. Motifs floraux dans le champ, zones d'animaux, zones de lotus, tout s'en va, tout recule et disparaît devant l'envahisseur. C'est encore une loi d'art dont on pourrait trouver l'application à mainte époque. Dans tout le courant du VIe siècle, nous voyons la figure humaine grandir, se développer, envahir toutes les parties du vase, je dirai même se dévorer elle-même : car, après avoir admis le grand nombre des personnages répartis sur différentes zones de la panse, elle aboutit à la conception d'une seule ou de deux figures au plus, occupant toute la surface à décorer. On trouve au temps de Pisistrate, à Athènes, deux écoles bien distinctes en présence, qui nous font assister à la lutte des deux systèmes : l'une, que j'ai appelée, dans mon cours de l'École du Louvre, l'école attico-ionienne, pour caractériser ses attaches avec le passé, ses souvenirs de la disposition en zones, sa fidélité à la décoration végétale, aux animaux, etc. ; l'autre, que j'ai appelée attico-dorienne, pour caractériser son esprit rigide et intransigeant, son éloignement du décor accessoire et parasite, son esthétique éminemment sculpturale et hiératique. Ainsi combattaient les partisans de la ligne et les partisans de la couleur au temps d'Ingres et de Delacroix. Voici des exemples de ces deux écoles.

Le Vase François, à Florence (Rayet-Collignon, *Céramique*, fig. 44-45).

La Coupe de Nicosthènes, à Berlin (fig. 14 de la pl. B).

Amphore d'Exékias, au Louvre. Combat d'Hercule et de Géryon (fig. 15 de la pl. A).

Amphore de l'école d'Exékias, à Berlin. Thésée et le Minotaure (fig. 16 de la pl. B). — Nous saisissons visiblement l'effort des industriels pour profiter des grandes inventions artistiques de leur temps. C'est l'époque où Athènes se couvre d'édifices et de temples, où non seulement on peint sur les parois, mais où l'on sculpte des idoles pour les sanctuaires.

Cette période du VIe siècle est une des plus glorieuses époques d'art pour la Grèce. C'est le siècle de Pisistrate qui annonce le siècle de Périclès et de Phidias. Athènes, jusqu'alors obscure et fort inférieure en importance à Corinthe, à Argos, à Sicyone, a pris son essor et fait bientôt rentrer dans l'ombre ses rivales. De grandes choses se sont accomplies sous son hégémonie naissante. La peinture et la sculpture se sont développées. On cite au premier rang des peintres Eumaros d'Athènes, puis au premier rang des sculpteurs son fils Anténor. On attribue au premier une invention nouvelle : l'idée de différencier les femmes des hommes en leur donnant un ton blanc, système que nous retrouvons précisément dans la peinture de vases de l'époque.

Fig. 18. Statue de l'Acropole d'Athènes.

Amphore de Berlin. Gynécée (milieu du VIe siècle av. J.-C.) (fig. 17 de la pl. B). — On attribue au second une des plus importantes sculptures archaïques qui aient été trouvées sur l'Acropole d'Athènes, et parmi lesquelles nous rencontrons des idoles tout à fait semblables par l'attitude, par le costume, par le style grave et hiératique, aux femmes peintes sur les vases d'Exékias.

Statue de femme de l'Acropole d'Athènes (fig. 18). — Nous pouvons ainsi faire la preuve que l'union devient de plus en plus étroite entre les arts mineurs et le grand art.

(A suivre.) ED. POTTIER.

LA PEINTURE INDUSTRIELLE CHEZ LES GRECS (PL. A.)

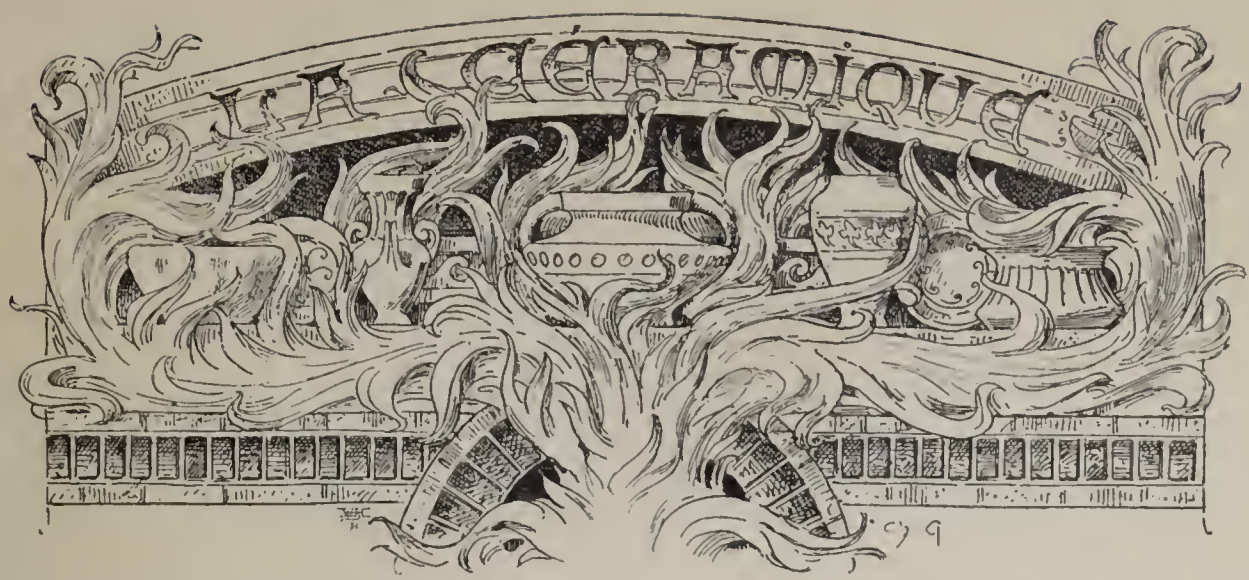
VASES MYCÉNIENS DU MUSÉE D'ATHÈNES, XIIe S. AV. J.-C., (FIG. DE 1 A 7).

AMPHORE DE CURIUM, VIIIe S. AV. J.-C. (FIG. 8).

VASE RHODIEN, VASE DE MILO. VIIe S. AV. J.-C (FIG. 9 ET 10).

ARYBALLE CORINTHIEN, VIIe S. AV. J.-C. (FIG. 11).

AMPHORE D'EXEKIAS (FIG. 15).



L'EMPLOI DE LA CÉRAMIQUE

DANS L'ARCHITECTURE

CONFÉRENCE FAITE A L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(Suite.)

IV

Dans l'Europe chrétienne, durant le Moyen-Age, il semble bien que la céramique, pendant trois ou quatre siècles, ne joue plus qu'un rôle très secondaire dans la décoration des édifices; elle n'est pas tout à fait abandonnée, mais elle est au dernier plan; pourquoi? Parce que la conception nouvelle de l'édifice, les matériaux employés non seulement n'appellent pas la céramique, mais semblent la repousser. Une cathédrale avec sa masse énorme, les matériaux très solides qu'il faut employer à raison de cette masse, la voûte qui semble s'élancer en l'air, les gigantesques contreforts, composait une construction ne pouvant pas admettre ces détails, ces fantaisies de couleurs, ces réjouissances de l'œil que la céramique offre dans d'autres édifices, qui s'appliquent. par exemple, aux dimensions restreintes du temple grec.

Il faut venir jusqu'à la Renaissance pour trouver à nouveau la céramique, à cause des conditions différentes de l'édifice nouveau. Vous n'avez plus ces grandes constructions du Moyen-Age, construction comme l'Hôtel de Ville, la cathédrale, comme les châteaux, monuments d'intérêt général, ou encore de vastes familles ayant une grande action, tenant à l'attester devant la postérité, marquant leur puissance par les dehors de leurs habitations. La Renaissance rend la vie plus intime et surtout plus universelle : le château perd de ses proportions; peu à peu l'architecture religieuse elle-même se ramène à des limites plus restreintes. A ce moment, la céramique avec ses notes gaies, avec ses fantaisies, ses caprices de décoration reparaît, et nous voyons, en Italie, l'école

La visite des malades.
Frise en terre cuite émaillée, attribuée à Giovanni della Robbia et décorant l'hôpital du Ceppo, à Pistoïe (Italie).

célèbre des frères della Robbia qui, autour de Pistoïe, dans les villes Toscanes, sème ces merveilles de céramique dont les moindres traces sont accueillies, vous savez avec quel enthousiasme, dans les musées.

Il y a surtout deux œuvres fameuses qui sont, l'une à l'hôpital de Pistoïe, l'autre dans l'église Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence, et on peut dire que la renaissance de la céramique, avec la Renaissance elle-même, a produit des chefs-d'œuvre, notamment ceux qu'ont répandus, avec infiniment de tact et de sens artistique, les Della Robbia. Ces artistes, très intelligemment se rendent compte que la céramique, dans un édifice, a une place déterminée, qu'on ne peut la placer indifféremment ici ou là, et alors ils imaginent d'entourer l'édifice d'un bandeau qui est pour lui comme serait une ceinture brillante au flanc d'une femme; ou encore, ils placent leurs décorations céramiques dans des tympans, dans des surfaces circonscrites où elles attirent l'œil, où elles mettent une note vive sur les façades, sans nuire pour cela à la décoration générale. Ici encore le céramiste se subordonne à l'architecte, aux besoins de l'architecture, au caractère de l'édifice, à la nature des matériaux employés.

Ainsi, vous le voyez, nous constatons toujours la même loi, et lorsque les architectes s'écartent de cette loi, c'est pour produire des fantaisies qui peuvent avoir leur intérêt, mais qui n'ont rien de durable. Nous en avons eu un exemple

fameux dans notre pays. François Ier, après ses vaines tentatives pour établir la domination française en Italie, avait eu les déboires que vous savez ; il avait été battu à Pavie, emmené prisonnier en Espagne, obligé de signer un traité désastreux et, à son retour en France, il s'était jeté avec plus de fougue que jamais dans les plaisirs, les fêtes, les distractions pour oublier ce souvenir malencontreux. Comme compensation à sa longue captivité, il avait imaginé de se faire construire, par fantaisie princière, un château auquel il avait donné, par antiphrase, le nom de château de Madrid. Il se trouvait près de Boulogne, aux portes de Paris; et nous ne le connaissons plus, aujourd'hui,

La visite des malades.
Frise en terre cuite émaillée, attribuée à Giovanni della Robbia décorant l'hôpital du Ceppo, à Pistoïe (Italie).

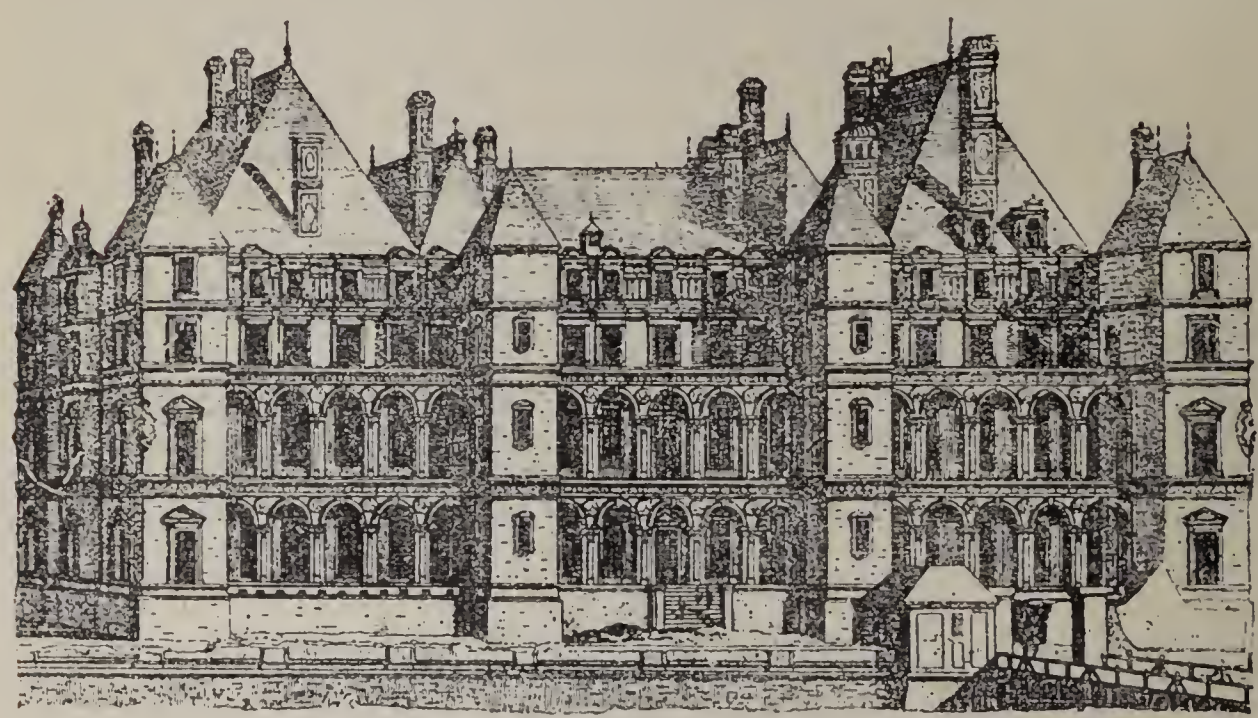
que par les dessins de l'architecte du Cerceau et quelques fragments entrés au Louvre.

Ce château de Madrid avait été décoré par un des frères Della Robbia, que le roi avait fait venir en France. Celui-ci a donné à la décoration céramique de ce palais une importance qu'on peut qualifier d'excessive à distance, car elle sortait des lois générales de l'architecture. De la base au sommet, depuis les bandeaux qui marquaient la séparation des étages, jusqu'au faîtage et aux cheminées, tout était céramique, céramique extrêmement brillante qui faisait de ce château, au milieu de la forêt qu'était alors le bois de Boulogne, sous le ciel de l'Ile-de-France, dans cette nature tempérée et douce, qui en faisait, dis-je, comme une explosion de couleurs, comme un véritable feu d'artifice. Le château de Madrid, qui mériterait aujourd'hui, s'il existait encore, d'être recouvert de verre et conservé comme une curiosité, a stupéfié les contemporains de François Ier. Les successeurs de ce roi et le temps l'ont emporté. Je crois que, parmi les causes de sa destruction, la principale est ce sentiment qui nous porte à détruire ce que nous ne comprenons pas, ce que nous n'aimons pas, et lorsque c'est une foule, un peuple qui produit ce mouvement, vous savez de quelle façon violente il le fait, — les ruines qu'a laissées la Révolution en sont un témoignage.

Vous savez aussi combien, sous l'ancien régime, chaque roi, chaque prince s'efforçait de faire disparaître ce qu'avait fait son prédécesseur : Louis XIV faisait

remanier le Louvre, il transformait la cour à l'intérieur et la faisait surmonter d'un attique, après avoir fait construire la colonnade. C'est en vertu de cette loi qui portait nos pères à méconnaître le passé, à vouloir faire autre chose, que le château de Madrid a disparu. Il y avait là l'emploi le plus complet qui pût être fait de la céramique dans un édifice, emploi excessif, mais qui, par cela même, rendait la démonstration particulièrement claire.

Après la Renaissance, l'architecture gréco-romaine, vue à travers les édifices



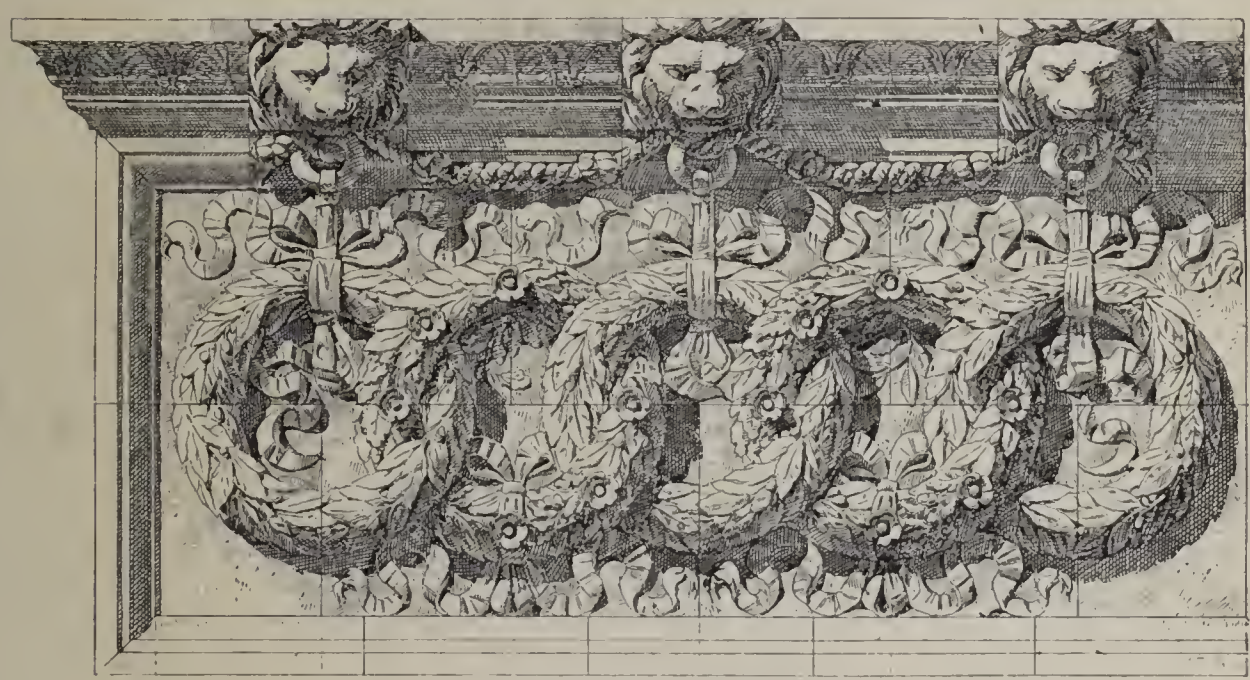
Le château de Madrid, à Boulogne-sur-Seine, construit par François Ier.

somptueux de la Rome pontificale, devient l'architecture française, et vous vous rappelez comment, après ce mouvement si heureux d'une centaine d'années qui entendait adapter notre vieil art national à la vision de l'antiquité, assez rapidement les artistes renonçaient à l'invention personnelle et à la fantaisie qui se marque sur les édifices de la Renaissance pour construire d'une façon régulière, lourde, un peu monotone; c'est la caractéristique de l'art Louis XIV.

La céramique à ce moment disparaît, parce que nos architectes voyaient l'édifice ancien à travers une erreur; ils le voyaient nu, blanc avec des lignes géométriques, l'idée de la polychromie chez les Grecs étant complètement abandonnée. Pour faire des édifices qui rappellent ceux de la Grèce et de Rome, on fait des édifices nus, unis, où l'on ne donne plus de place à cet art merveilleux que les Della Robbia avaient transporté en France et auquel Bernard Palissy avait imprimé sa marque et dont il avait semé des œuvres dans les jardins des Tuileries. Il ne reste plus que la céramique d'intérieur, mobile, avec quelques rares applications encore de la céramique à la décoration extérieure, par exemple, les épis de faîtage que la Normandie a beaucoup aimés, qui ont été jusqu'à la fin du XVIIIe siècle un des produits de l'industrie céramique de Rouen.

V

En somme, jusqu'au temps présent, depuis la fin de la Renaissance, pendant deux siècles, on peut dire que l'application de la céramique à l'architecture a été abandonnée, et nous avons vu, — ce qui me ramène à mon point de départ, — en 1889, la céramique reparaître tout à coup dans l'architecture. Nous l'avons vue aussi, avant cette époque, faire des tentatives dont quelques-unes sont



Fragment en terre cuite
de la décoration du Palais des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1889.
Exécution de M. Leibnitz.

extrêmement intéressantes, et quoique je me sois imposé, dans cette étude, de laisser de côté tout ce qui pourrait être nom propre, qui semblerait une critique ou un éloge d'artistes qui sont nos contemporains, je suis bien obligé de citer le nom d'un artiste éminent que vous connaissez et qui, dans cet ordre particulier de l'art de l'architecture, a laissé sa marque, c'est M. Sédille. Il n'a pas craint, en construisant des habitations suburbaines ou situées dans les quartiers champêtres de Paris, d'y faire une large place à la céramique. Ainsi l'hôtel Dietz-Monin, à Passy. C'est qu'il a suivi, avec cette part d'invention qui fait l'architecte, le mouvement qui poussait peu à peu au retour de la céramique dans l'architecture; et ce mouvement, cette fois encore, était déterminé par la nature des matériaux et la destination de l'édifice. Nous allons retrouver complète la loi que nous avons constatée au début.

Vous savez que notre siècle, qui a vu se réaliser tant d'applications scientifiques de la science à l'Art, est le siècle du fer; les besoins de l'industrie, dès le début du siècle, ont multiplié les applications de la métallurgie; et ces applications qui, pendant longtemps, étaient simplement industrielles, sont devenues peu à peu artistiques.

Pylône en terre cuite
décorant la porte du palais
des Arts libéraux
à l'Exposition universelle de 1889.
Sculpture de G. Michel.
Exécution de M. E. Muller d'Ivry.

L'Art, par ce besoin universel qui porte l'homme à décorer ce dont il se sert, s'est emparé de ce que la science mettait à sa disposition et il s'est produit ce résultat que la science, après avoir été une menace pour l'Art, — elle semblait souvent menacer jusqu'à son existence, — la science est en train de fournir à l'art, comme nous l'avons vu au Champ-de-Mars en 1889, de merveilleux moyens d'action. L'architecte recevait de l'ingénieur, du métallurgiste, de gigantesques fermes de fer; il pouvait construire des nefs auprès desquelles celles de nos cathédrales sembleraient minuscules : il pouvait construire le palais des Machines.

D'un autre côté, en très peu de temps, dans une période qui était strictement fixée par le directeur des travaux, par la nécessité d'ouvrir à date fixe, il fallait couvrir le sol d'édifices gigantesques offrant aux exposants de très vastes surfaces; il fallait que ces édifices ne fussent pas simplement des halls, des gares, mais des endroits où la foule des curieux eût plaisir à venir. Il fallait enfin qu'il y eût là un ensemble chatoyant à l'œil comme une féerie des *Mille et une Nuits* et des palais dont la destination fût rigoureusement déterminée.

Tel a été le problème posé aux architectes de 1889. Ils l'ont résolu de quelle manière? Par l'emploi artistique du fer, et c'est la céramique qui a achevé de leur donner les éléments de leur formule.

Je n'ai pas besoin d'insister longuement sur ces palais, et cela pour deux motifs : d'abord, vous les connaissez tous, ensuite, c'est que je serais obligé, dans ce grand mouvement d'art industriel qui a marqué l'Exposition de 1889, de faire très large, très considérable, la part de l'homme éminent que j'ai à côté de moi, de M. Georges Berger; et laissez-moi ajouter que je suis trop l'ami de M. Georges Berger pour lui dire publiquement tout le bien que je pense de lui, l'admiration que j'ai pour son œuvre : je risquerais d'être très long et beaucoup trop long.

Dans ces palais de l'Exposition, vous avez vu réalisé, au moyen de la céramique et de l'union de la céramique avec le fer, ce principe, cette loi qui fait que l'architecture est vraiment la traduction des besoins, des aspirations des temps; elle ne répond véritablement à son rôle que lorsqu'elle se préoccupe du

but et de la nature des matériaux qu'elle a à sa disposition. C'est au moyen du fer que les architectes ont trouvé une formule nouvelle, et comme le fer, avec son immense portée, ne permet pas l'emploi du moellon, des matériaux pesants, très lourds, — comme il eût été impossible, par exemple, de couvrir la galerie des Machines en pierre, ou d'élever en pierre les constructions du palais des Beaux-Arts, — c'est naturellement à une matière dure, mais légère comme l'est la brique, l'argile cuite, que les architectes ont eu recours. En même temps, comme il faut donner à ces briques un aspect séduisant pour l'œil, c'est au

Décoration en terre cuite du Palais des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1889.
Sculpture de Allar. — Exécution de M. Leibnitz.

moyen de couleurs, de vernis et d'émaux qu'ils ont mis l'empreinte de l'art parlant et plaisant aux yeux sur ces édifices construits pour l'utilité. C'est ainsi que nous nous sommes trouvés en présence de la réalisation, aussi évidente que possible, d'un problème difficile et complexe, car il s'agissait de marier ces deux choses dont le divorce semblait complet : la science et l'Art. Je puis dire que la céramique a été, en quelque sorte, l'anneau de ce mariage, que c'est par son emploi que les architectes ont créé quelque chose de nouveau, et qu'ils ont offert à l'architecture privée un exemple dont elle peut tirer le meilleur parti. Et ceci va être le dernier point de ma démonstration.

Dans les grandes constructions de notre ville, dans ces maisons à six étages que nous habitons comme les chemises habitent les tiroirs d'une commode, — mais enfin ce sont les nécessités de la vie contemporaine et le résultat de la cherté des terrains, — est-il possible de donner une vaste place à la céramique ? Je ne le crois pas. La céramique produira toujours l'effet du plaqué, de l'arbitraire ; il faut que ces maisons nous donnent, avant tout, une impression de solidité ; il faut qu'elles emploient des combinaisons architecturales très simples, et c'est par leur nombre, leur développement, la beauté générale des lignes, plutôt que par certains détails, que ces gigantesques cubes de pierre peuvent éveiller une idée d'art.

Aussi les applications de la céramique faites sur les maisons de rapport seront-elles toujours assez clairsemées. Jusqu'à présent je ne vois pas qu'il soit possible de lui donner une grande place. Mais partout où l'individualisme, c'est-à-dire le goût personnel, partout où le besoin de la décoration faite à l'image d'un caractère, caractère d'artiste ou caractère d'amateur, partout où cette architecture peut avoir sa place, dans les hôtels particuliers par exemple, je crois que le rôle de la céramique peut être des plus considérables. Tandis que la céramique continuera, unie au fer, à construire de grands édifices comme ceux de l'Exposition; tandis que la pierre de taille, qui est l'élément constructif confortable et solide par excellence, continuera à servir nos grandes maisons de rapport, je crois que la céramique aura de plus en plus sa place dans les maisons particulières, dans les petits hôtels où la fantaisie peut se donner carrière. Et en effet, voyez dans la banlieue de Paris, voyez dans les quartiers où l'espace est plus considérable, comme Auteuil et Passy, les maisons décorées avec des revêtements émaillés, avec des plaques céramiques, se montrer de plus en plus nombreuses.

Je pense aussi que, dans nos jardins, les couleurs vives que la céramique peut semer, au milieu de la verdure, que les vases, les groupes, les animaux chimériques ou même les animaux modelés avec soin et vérité, peuvent être un élément de décoration considérable; et ici je pense que ces qualités de mesure, de tact, de proportion, qui sont par excellence des qualités françaises, peuvent exercer une action très heureuse sur un mouvement général qui n'est pas seulement borné à notre pays, mais qui se manifeste en Angleterre, en Hollande, en Allemagne, partout. Il y a dans les directions d'art qui se marquent à travers l'Europe contemporaine, dans ces livres venus de tous les points de l'horizon, bien des influences diverses, et aussi le résultat de ce cosmopolitisme qui s'exerce partout, dans la littérature, comme dans le vêtement ou la philosophie. Aujourd'hui il n'y a pas un peuple qui vive seul chez soi, comme nos pères; tous nous empruntons plus ou moins à nos voisins. C'est ainsi qu'un grand nombre de nos idées d'art nous sont venues d'Angleterre, comme jadis il nous en était venu beaucoup d'Italie.

Il y a une renaissance de l'art décoratif qui, il faut le reconnaître, a commencé d'abord en Angleterre avec le caractère anglais, et qui a été très favorisé par l'action d'hommes comme les préraphaélites. Le goût des couleurs vives et des nuances violentes, qui saisissent l'œil, est ce qui caractérise cette renaissance, et ce goût nous est venu d'Angleterre. Nous l'avons accueilli avec cette facilité d'engouement et aussi avec ces tentatives de résistance qui sont les deux aspects du caractère français; nous y avons joint ce que nous apportons de neuf dans cet ordre d'idées, et de tout cela il résulte un bouillonnement d'idées, d'aspirations assez confuses encore, qui peu à peu s'apaisera et d'où résultera quelque chose de définitif.

Je crois qu'avec notre mesure française, avec ces qualités de goût et de méthode qui ont donné à chacune des périodes d'art et de manifestations artistiques en France — qu'il s'agisse du XIIIe siècle, du XIVe siècle ou de la Renaissance —

MASCARONS DE L'ÉGLISE DE REIMS (XIIIE SIÈCLE)

un caractère si particulier de proportion et d'harmonie, je crois que nous pouvons vivifier l'art décoratif de notre temps, et que par là aussi la céramique peut recevoir un de ces services qui l'empêchent de s'égarer, de donner ce qu'elle ne doit pas donner, en maintenant dans une certaine limite les efforts de nos architectes et les tentatives par lesquelles les particuliers s'efforcent de manifester leur individualisme. Je crois que le goût français, appuyé sur l'histoire, doit guider l'art des céramistes dans les efforts très considérables qu'il fait pour se développer et s'étendre en ce moment; qu'il ne faut pas demander à la céramique autre chose que ce qu'elle peut donner, mais qu'il faut lui demander tout ce qu'elle peut donner. Il est nécessaire qu'elle se subordonne à son rôle, qui est très important, et aux tendances de l'architecture pour en appliquer les lois générales. De la sorte la céramique, grâce aux progrès de la science, aux tentatives de tous les artistes qui s'efforcent de la faire profiter du mouvement général de l'Art, la céramique peut reprendre dans l'architecture contemporaine la place qu'elle y a eue longtemps, et j'ai essayé de vous montrer combien elle avait été considérable.

Il y a dans tout cela une question de mesure et de méthode. Mesure, méthode, je n'ai pas la prétention, certes, d'en avoir donné la formule; mais je me suis efforcé, au cours de cet historique, de vous montrer comment toutes les branches de l'art réagissaient l'une sur l'autre, comment chacune d'elles ne donnait toute sa floraison, toute la fécondité dont elle était capable que lorsqu'elle se subordonnait aux conceptions générales de l'Art, lorsqu'il y avait accord réciproque, appui mutuel entre les différentes branches de l'Art.

Que cherche l'Union centrale? Comme son titre l'indique, rétablir entre les différentes branches de l'Art ce lien qui a existé autrefois et qui s'est de plus en plus détendu, en l'absence duquel l'architecture, la peinture et la sculpture travaillaient chacune de son côté au grand détriment de ces trois sœurs, jadis si étroitement unies. La tentative à laquelle ces conférences se rattachent a pour but de répandre ces idées dont s'inspire l'Union centrale, de rétablir devant le public ce lien qui unissait jadis les trois formes de l'Art et qu'elle s'efforce, dans son sein, de fortifier l'une par l'autre.

C'est là, je crois, ce qu'elle s'est proposé en instituant ces conférences, et j'ai la conviction que c'est ce sentiment qui vous a vous-mêmes réunis ici.

Je serais très heureux si, en traitant un point particulier du vaste programme qu'a tracé l'Union centrale, j'avais pu rendre ces idées plus précises pour vous et en même temps si j'avais répondu, dans la mesure de mes moyens, à l'honneur que m'a fait l'Union centrale des Arts décoratifs, en m'engageant aujourd'hui à parler devant vous. *(Vifs applaudissements.)*

GUSTAVE LARROUMET.

Bas-relief antique : le marchand de masques.

ROLE DU MASQUE HUMAIN OU « GROTESQUE » DANS LA DÉCORATION

Masque scénique grec.

Quel que soit l'objet de leur travail, les artistes décorateurs ont toujours puisé leurs inspirations à trois sources : la géométrie, le règne animal, surtout le règne végétal. Jamais, cependant, ils ne se sont astreints à une imitation servile ; non seulement ils ont modifié leurs modèles au gré de leur inspiration ou de leurs besoins, mais ils les ont même combinés pour produire des modèles que la nature ne leur offrait pas. Parfois certains motifs, comme le rinceau, la palme, le méandre, etc., sont devenus à leur tour le point de départ de toute une série.

Parmi les types nombreux qui ont fait souche, il en est un dont le rôle a été fort important, c'est le masque humain traité décorativement et stylisé, ou « grotesque ». L'utilisation en architecture de parties du corps humain caractérise surtout, il est vrai,

certains arts orientaux, tels que ceux de l'Inde et du Cambodge, mais la face humaine a été utilisée partout, et les Grecs, nos initiateurs dans la connaissance du beau, en ont fait à toutes les époques le plus heureux usage.

Masque scénique antique.

Il ne faut confondre le grotesque ni avec la caricature, bien qu'il exagère parfois certains caractères du visage, ni avec d'autres parties du corps humain, même accompagnées de la tête. Au sens strict le grotesque est une tête humaine, généralement de face et introduite seule dans un ensemble où elle est traitée à un point de vue exclusivement décoratif. Compris de la sorte, le grotesque est un élément décoratif dont le rôle a été considérable; il figure déjà dans les œuvres de l'art mycénien, qui datent approximativement du XVe siècle avant notre ère; et on en trouve un sur l'anse de l'œnochoé du tumulus du Petit Asperg, travail celtique du VIIIe ou du VIIe siècle. Les Grecs, surtout à l'époque alexandrine, en ont fait grand usage; les Romains les ont imités en cela comme dans tout le reste, et la tradition s'est continuée jusqu'à nous, en passant par les bijoux barbares des temps mérovingiens, les arts romans et gothiques et, enfin, la Renaissance italienne.

Masque scénique antique.

Il est bien vrai que l'Art est intimement lié à l'âme de la nation et qu'il en existe autant que de races humaines réellement civilisées; l'Art évolue comme tout ce qui existe sur la terre, mais dans chaque pays, il le fait sous l'influence de certaines lois qui le dominent toujours à travers les siècles. Pour les Grecs, et il en est encore de même pour nous, le visage humain isolé a été toujours un motif de décoration accessoire, il complétait un angle, ou même en prenant place au centre, il y conservait toujours des dimensions restreintes. Cela seul suffit pour creuser un abîme entre nous et les nations qui ont reçu de l'Inde la religion et la civilisation

bouddhique. Tout le monde connaît les palais khmers, par exemple ceux d'Angkor-Thôm, surmontés de faces colossales de Bouddha, tournées vers divers points de l'horizon. En outre, les Grecs ont si nettement vu quelles étaient les figures les plus avantageuses à traiter décorativement, que la liste des grotesques ne s'est presque pas accrue depuis l'époque alexandrine. Le type grec le plus ancien semble avoir été celui de la Gorgone monstrueuse, puis sont venus les Faunes, les Satyres, les Fleuves et autres divinités cornues, enfin la Gorgone jeune et belle. A l'époque hellénistique, trois types nouveaux viennent se joindre à cette liste : le Gaulois chevelu, le Jupiter Sérapis à longue barbe et à longue chevelure, presque toujours coiffé du polos, enfin les masques tragique et comique.

Il est inutile de s'arrêter sur les mascarons nés de la fantaisie de leur auteur

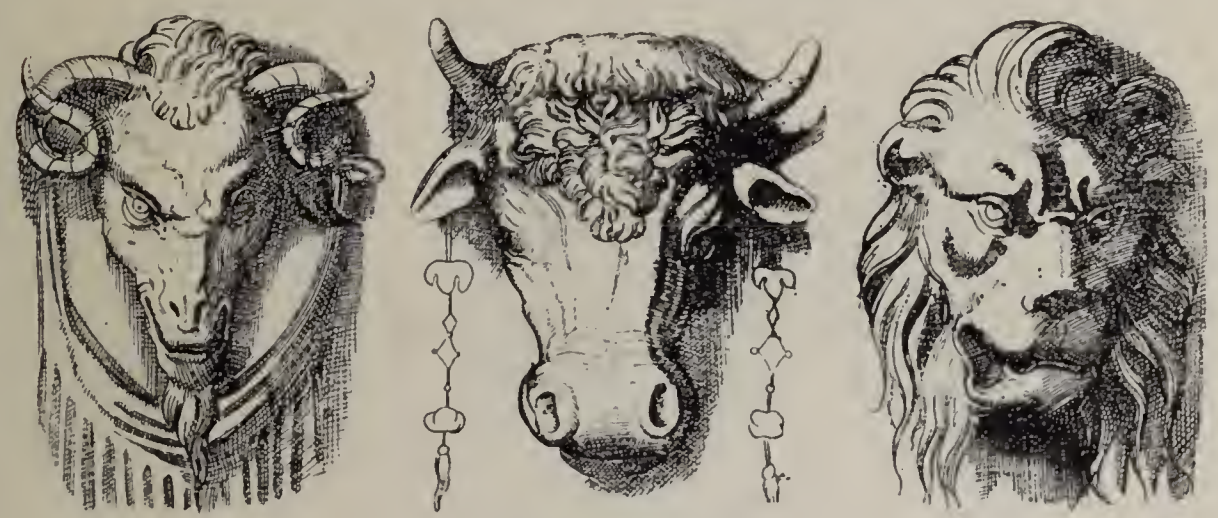
Art italien (XVIe siècle).

et qui ne relevaient d'aucune tradition formelle, la liste précédente renferme tous les éléments traditionnels de l'art grec, et leur étude suffit pour découvrir non seulement les aspirations de cet art, mais même les règles à suivre dans l'emploi du grotesque.

La monnaie antique n'était pas destinée à s'empiler en rouleaux comme la nôtre, on pouvait donc lui donner un relief beaucoup plus fort, ce qui était tout à l'avantage de l'Art, et comme ce n'était pas l'usage d'entourer d'un cercle le type de la pièce, certaines monnaies constituent de véritables mascarons. Tel est le cas pour la tortue d'Egine, le lion de Rhégium du Brutium, le bouclier béotien de Thèbes. Les artistes qui gravaient les coins monétaires étaient souvent les mêmes qui exécutaient les intailles, aussi ne saurait-on séparer l'étude de la numismatique de celle de la glyptique. Toutes deux ont, en outre, les rapports les plus intimes avec tous les autres arts décoratifs. En effet, cette masse énorme de monnaies, aux types les plus divers, que le commerce transportait incessamment d'un bout à l'autre du monde grec et qui presque toutes étaient des œuvres d'art, constituaient un véritable album à la disposition des décorateurs; de là le parallélisme que l'on observe entre les motifs reproduits sur les monnaies, les pierres gravées et les divers objets qui ne relevaient que

de la fabrication industrielle, comme les vases de terre ou de métal, ou de l'architecture.

La tête de Méduse ou Gorgone a existé successivement dans l'art grec sous deux types absolument distincts et successifs. La Gorgone archaïque était un monstre probablement de même origine que les Furies, les Parques et autres êtres mi-humains, mi-démons de la mythologie primitive; dans la plupart de ses représentations elle court vers la gauche en tournant la tête pour la présenter de face. Son visage est rond, les cheveux forment de petites mèches autour du front et des boucles en dessous des oreilles, la langue pend, les canines de la mâchoire supérieure sortent, longues et pointues comme celles du chevrotin porte-musc, les yeux sont injectés et toute la face grimaçante. Cette Gorgone, ou sa tête seule, se retrouvent sur des vases archaïques et sur les monnaies d'un



Art italien (XVIe siècle).

certain nombre de villes, notamment à Néapolis de Macédoine et à Chalcis d'Eubée. Ce sont là de purs chefs-d'œuvre et cette face plus léonine qu'humaine est réellement belle; son fort relief couvre toute la pièce dont le contour se confond avec la chevelure, de manière à constituer une véritable applique. Un simple agrandissement et un changement de matière suffiraient pour que le motif pût être transporté sur une façade, et les architectes n'y ont pas manqué; j'en donnerai comme exemple un antéfixe de terre cuite du musée Campana.

La recherche du fantastique n'était cependant pas dans l'esprit hellénique, si habile pour idéaliser la nature après en avoir fait une étude consciencieuse; aussi les contemporains de Phidias ont-ils substitué à l'ancienne Gorgone une admirable tête de jeune femme au visage plein, à la longue chevelure divisée en mèches ondulées et serpentiformes, ayant parfois des ailes comme Mercure. Deux serpents dont les têtes dépassent le front et dont les queues se lient sous le menton rappellent seuls la vieille légende mythologique.

De tous les motifs décoratifs créés en Grèce, c'est celui qui a joué le rôle le plus considérable; les reproductions s'en trouvent en nombre infini partout où les artistes grecs ont pénétré, c'est-à-dire dans tout le monde antique. Il a marqué le centre des boucliers et des armures de parade, orné des antéfixes, décoré des

vases de terre ou de métal, servi d'amortissement à des angles de corniches, de meubles, de sarcophages; il serait enfin plus facile de dresser la liste des objets sur lesquels il ne figure pas de ceux où on le rencontre. Parfois la Méduse jeune est de profil ou de trois quarts, sur quelques pierres gravées, par exemple, mais cela est rare et produit un effet moins heureux; elle est avant tout un motif de mascaron, et le plus heureux qui ait été trouvé.

Fait à remarquer, son emploi intelligent caractérise les périodes où l'art antique est non seulement étudié, mais réellement compris; aussi le voit-on disparaître ou reparaître suivant les époques, et, dès qu'il y a décadence, la Gorgone devient lourde et disgracieuse.

Les Grecs ont créé, en outre, une série d'autres types renfermant des divinités cornues, comme les Faunes, les Satyres, les Fleuves, auxquels la fable

Art italien (XVIe siècle).

attribuait le plus souvent des cornes de taureau, mais que les artistes préféraient représenter avec des cornes de bélier qui, grâce à leurs cannelures, sont plus décoratives, et qui, en s'enroulant aux côtés de la tête, se prêtent mieux à la forme du mascaron. Avant la conquête de l'Égypte par Alexandre, on rencontre surtout les dieux à cornes de taureau, issus des représentations du fleuve Achéloüs par les iconographes de la légende d'Hercule, mais ensuite il cède le pas à celles du bélier d'Ammon toutes les fois que le décorateur n'a pas besoin des longues cornes de certaines races de bœufs, telles que ceux de la vallée du Nil.

A l'époque hellénistique, celle qui commence avec les successeurs d'Alexandre et à l'époque alexandrine qui en est la suite, on n'avait plus foi dans les vieilles légendes mythologiques, elles n'étaient plus que des thèmes offerts à l'inspiration des artistes et des poètes et ceux-ci y faisaient leur choix en ne tenant compte que des exigences de leur travail. S'ils affectionnaient les types de fleuves, c'est que la légende leur attribuait des cornes et une longue barbe qui formaient au visage un harmonieux encadrement; la Gorgone, de son côté, permettait à l'artiste d'étaler une gracieuse chevelure autour du motif principal. Dès lors la même faveur devait aussi s'étendre aux autres têtes ayant une coiffure traditionnelle; tel

a été le cas pour Cybèle (la Démêter grecque), toujours couronnée, pour Jupiter Sérapis, coiffé d'un polos analogue à la corbeille de Démêter et dont la longue chevelure a inspiré de si belles têtes colossales aux sculpteurs alexandrins et romains; pour Bacchus dont la tête imberbe et juvénile porte toujours une large couronne de fruits et de feuillage; pour Mercure, à cause des ailes qui ornent son front.

Dès le siècle de Périclès, on avait fait usage des masques scéniques et, le plus souvent, on les posait de face ou à des angles; on peut les voir utilisés ainsi sur les sarcophages de la nécropole royale de Sidon. Les Alexandrins les mirent presque toujours de profil, et en firent des accessoires tout à fait secondaires, destinés à remplir les vides du champ. Tel est leur rôle sur les très nombreux manches de patères de l'école romaine qui relèvent de l'art alexandrin.

Art italien (XVIe siècle).

Vers le milieu du IIIe siècle avant notre ère, des événements politiques auxquels nos ancêtres étaient mêlés bouleversèrent la Grèce et, par contre-coup, introduisirent dans son art un type nouveau que les artistes devaient exploiter pendant plusieurs siècles. Les bandes gauloises établies sur les rives du Danube s'étaient tout à coup jetées sur la Macédoine, dont le souverain n'avait pas pu les arrêter, avaient saccagé le temple de Delphes et, enfin, pénétré en Asie-Mineure, où ils fondèrent un royaume qui dura jusqu'à la conquête de l'Asie par les Romains. Ils y furent cependant vaincus par les rois de Pergame, Attale Ier et Eumène II, qui régnèrent de l'an 241 à l'an 159. Dans tout le monde grec, la terreur répandue par les Galates avait été immense, égale à celle que devait être plus tard celle répandue par Attila ou Tamerlan, et lorsqu'ils furent vaincus et refoulés dans les montagnes par les rois de Pergame, la civilisation parut sauvée; tous les poètes, tous les artistes célébrèrent à l'envi les victoires des deux princes. Les sculpteurs de l'école de Pergame exécutèrent à cette occasion des trophées qui devinrent vite classiques et qui ont servi, jusque bien après notre ère, de modèles à tous ceux qui devaient représenter des Gaulois ou des barbares en général. M. Salomon Reinach décrit ainsi le type physique des hommes représentés dans le quatrième et dernier trophée consacré par Attale sur l'acro-

pole d'Athènes : « Dans toutes ces œuvres, le type des Gaulois paraît identique : ce sont des hommes de taille élevée, fortement musclés, avec une chevelure abondante et inculte, un profil énergique et presque brutal, qui s'éloigne très sensiblement de l'idéal grec. Ainsi fixé par des artistes éminents, dont les œuvres devinrent bientôt populaires, le type plastique des Gaulois fut reproduit avec une fidélité remarquable jusqu'aux derniers temps de l'empire romain; on le retrouve notamment sur l'arc d'Orange et sur le grand sarcophage de la vigne Amendola... Les nombreuses œuvres d'art du IIIe siècle relatives aux défaites des Galates d'Asie-Mineure furent comme l'album où les artistes postérieurs cherchèrent des motifs toutes les fois que le sujet le comportait. » Et le sujet, semble-t-il, le comportait très fréquemment, à en juger par les innombrables mascarons et autres grotesques à face de Gaulois épars dans les œuvres d'époque romaine. Il est vrai, ainsi que le fait observer encore M. Reinach, que ce type « devint, à l'époque romaine, celui des barbares en général, Germains, Daces et Marcomans. » Dans la pratique, il finit par jouer le même rôle que les masques scéniques, et ce rôle est quelque peu banal; mais la faute en est à l'époque de décadence où il est employé, et non à son caractère. Trois siècles plus tôt, le Gaulois aurait peut-être fait une concurrence victorieuse à la tête de Gorgone.

De l'examen des divers genres de grotesques que l'histoire de l'Art nous présente, on peut déduire une division fondamentale en deux groupes qui répondent à des besoins différents et parfois contradictoires : les grotesques à traits calmes et les grotesques à physionomie accentuée. Les premiers faits pour être vus de près ou mis sur des objets de petite dimension, les seconds destinés à être vus de loin. Cependant, cette distinction n'est pas absolue; les grotesques à traits calmes peuvent servir en architecture lorsque leurs parties accessoires présentent des parties assez tranchées pour arrêter la vue, et les seconds peuvent orner de petits objets tels que des bijoux, lorsque l'accentuation de leurs détails ne tourne pas à la laideur ou à la caricature. Là est le secret de la fortune brillante de certains de ces motifs qui, à un examen superficiel, ne paraît pas explicable.

La seconde forme de la Gorgone est incontestablement le spécimen le plus parfait de la première classe, et on en possède des figures qui sont parmi les plus belles que les artistes grecs aient su produire de la beauté féminine idéalisée; mais, en même temps, la chevelure qui l'entoure figurant des serpents, et qui, par les exigences mêmes du mythe, ne peut pas avoir une autre forme, les serpents qui s'y mêlent suffisent à remplir les conditions du second groupe; l'artiste pourra donc la faire figurer sur le bijou d'or le plus délicat aussi bien que sur la corniche d'un temple, et il lui suffira d'insister un peu plus dans un cas sur la finesse des traits, dans l'autre sur la chevelure, dont les masses deviendront plus précises et plus brutales, les serpents plus visibles. De même pour le Jupiter Sérapis; sa tête qui dérive, semble-t-il, de celle du Jupiter olympien de Phidias, offre le maximum de la beauté de l'homme dans la force de l'âge, avec le calme que donne la conscience de la force, la majesté qui convient au souverain maître des hommes et des dieux; mais le calme du visage n'en exclut pas

nécessairement l'expression, et les longs cheveux bouclés, la barbe épaisse qui l'encadrent, se prêtent parfaitement aux exigences du mascaron architectural. La

Masque formant l'anse d'un vase des jardins de Versailles.
Par Goysevon (XVIIe siècle).

Démêter, bien que du premier groupe, peut, elle aussi, figurer dans le second, à raison de l'importance donnée à sa coiffure.

Si nous poursuivons la même recherche dans le second groupe, nous commençons par la figure qui en est la plus caractéristique, la Gorgone archaïque, non pas le monstre grimaçant de la céramique primitive qui vise à

représenter une sœur des Erynnies, mais celle des monnaies de Chalcis ou de Néapolis; on voit que ses canines aiguës, sa langue pendante ne sont pas des grimaces, mais les caractères normaux d'un être étranger à la race humaine, qui se présente à nous avec ceux que la nature lui a imposés et qui sont susceptibles d'une beauté propre, tout comme le mufle du lion. C'est, du reste, ainsi que les orfèvres grecs l'ont jugé, puisqu'ils n'ont pas hésité à la mettre sur les bijoux de femme les plus délicats, en compagnie de têtes de lions, de taureaux et de béliers.

La Gorgone archaïque forme, en effet, la transition entre le grotesque humain et le grotesque animal, qui a pour représentant par excellence le lion. La plupart des autres têtes animales ont des caractères trop peu nets pour avoir une réelle valeur décorative sans être accompagnées d'une partie du corps, ou ne peuvent figurer de face autrement qu'en ronde bosse; tel est le cas pour la tête de bélier qui ne saurait servir comme grotesque, mais qui forme un motif des plus heureux pour garnir une extrémité. Le lion a, au contraire, une tête courte, aux détails fortement accentués, enfin, la crinière qui l'entoure comme une chevelure humaine permet de lier harmonieusement le mufle au fond sur lequel il se détache. De tous les animaux, le lion est celui que l'on a le plus souvent représenté, et cela dans tous les pays. Les Mycéniens l'ont fait figurer sur les admirables gobelets d'or de Vaphio, les Assyriens l'ont choisi pour en faire des poids, les Égyptiens pour la représentation du roi, il se retrouve dans tous les arts orientaux, et les Romains en ont couvert leurs œuvres d'art. Sur leurs sculptures, l'animal entier figure souvent, mais dans les ensembles décoratifs le grotesque est non moins fréquent; c'est ainsi qu'il est bien peu de fontaines de l'époque impériale dont le versoir n'affecte pas la forme d'une gueule de lion.

Masque moderne.
Composition d'E. Causé.

La face léonine est la plus humaine de toutes celles du règne animal, et c'est la cause principale du large emploi qui en a été fait; mais, comme la seconde cause en est le caractère énergique joint à la simplicité des formes, simplicité qui rend l'image facile à reconnaître à distance, on doit s'attendre à ce que les grotesques animaux les plus fréquents après le lion soient ceux dont les formes sont le plus caractéristiques, et c'est, en effet, une règle qui se vérifie; le sanglier, le taureau, le cheval presque toujours pourvu de sa crinière flottante, et les divers animaux cornus se placent de suite après le lion. Le tigre est rare, car, malgré son expression féroce, il a une tête moins avantageuse au point de vue de la musculature, au moins lorsqu'il est vu de face; placé de profil il en est tout autrement, et il suffit d'entr'ouvrir sa gueule pour lui donner une valeur décorative considérable. Mais, comme alors le corps ne répond plus à la tête qui l'accompagne, et que le sculpteur qui utilise une partie de l'animal est habitué

MASQUES SCÉNIQUES ET GROTESQUES ANTIQUES

aussi à en sculpter l'ensemble dans d'autres ouvrages, que si l'on veut se servir d'un corps de félin il y a toute raison de donner la préférence au corps de lion à cause de sa crinière, la tête de tigre ou de panthère a été, avant tout, un élément fondamental dans la création des animaux fantastiques, dont les plus anciens sont le griffon et la chimère.

Mais avec ces êtres, bien que les Grecs les aient parfois introduits dans leurs œuvres, nous abordons des écoles qui sont surtout asiatiques, et dont les produits n'ont pénétré en Europe qu'avec les bandes asiatiques, dont les coups répétés ont fini par détruire la civilisation gréco-romaine, tout en en utilisant ensuite les débris épars.

Nous arrivons ainsi à la période barbare ou mérovingienne, si minutieusement étudiée par le baron de Baye dans de nombreuses publications. Ici tout est stylisé, et il ne saurait être question ni du grotesque humain tel que les Grecs l'avaient créé, ni du grotesque animal naturel; en revanche, les êtres fantastiques sont nombreux, et qui dit animal fantastique dit presque nécessairement animal entier, car une tête créée de toutes pièces par l'artiste serait difficilement compréhensible pour le spectateur. Dès lors, le grotesque ne joue plus dans l'art qu'un rôle effacé, et fait place aux parties du corps ou au corps entier. La tête, lorsqu'on la rencontre, est plutôt un buste incomplet qu'un véritable grotesque. Il en est ainsi pendant tout le Moyen-Age, depuis le Roman jusqu'à la Renaissance. Et comme l'art médiéval dérive de l'art barbare ou nord-européen et asiatique, adouci par les traditions gréco-romaines, bien plus que de l'art gréco-romain corrompu par l'art barbare, la forme naturelle idéalisée de l'homme et des animaux fait place à leur forme conventionnelle ou stylisée, qui trouve sa plus complète expression dans les symboles héraldiques. Il suffit d'un coup d'œil jeté sur nos vieilles cathédrales pour comprendre que les êtres étranges et difformes accroupis sous les consoles, tapis dans les encoignures, juchés sur les colonnettes ne doivent rien à l'école de Phidias ou de Praxitèle, qu'ils sont proches parents de ceux figurés sur les bijoux mérovingiens et, en remontant plus haut dans le passé, de ceux qui ornent les œuvres grecques commandées par les princes Scythes. Il en est de même pour cette faune étrange dont les représentants rampent le long des gargouilles. On sent de suite qu'une tête isolée ne serait pas à sa place dans cet ensemble. Et cependant le grotesque avait joué un large rôle à l'époque mérovingienne. C'est à cette époque aussi que la foule nombreuse des êtres qui, plus tard, devaient caractériser l'architecture romane et surtout l'art gothique commençait à se créer; on en trouve une preuve ou au moins un indice, dans un texte peu remarqué d'Ammien Marcellin. Faisant le portrait des Huns il les décrit ainsi : « Leur

Masques japonais dessinés par Henri Guérard.

corps trapu, avec des membres supérieurs énormes et une tête démesurément grosse leur donne une apparence monstrueuse : vous diriez des bêtes à deux pieds, *ou quelqu'une de ces figures de bois mal charpentées dont on orne les parapets des ponts.* »

L'art médiéval, à mesure qu'il se développait, a éliminé graduellement les éléments étrangers ou inférieurs, tous ceux qui ne tenaient pas ou ne tenaient plus à l'âme nationale telle qu'elle se constituait avec le temps ; et ce lent travail d'épuration et de codification a fait reculer les êtres conventionnels devant les

Masques modernes composés par Émil Causé.

représentations de plus en plus exactes de la nature réelle ou idéalisée. Les êtres fantastiques n'ont pas disparu complètement, mais leur nombre s'est réduit, et les survivants ont pris des formes classiques et déterminées, comme s'ils étaient les représentants d'une faune éteinte mais réelle. Ce travail était presque fini lorsqu'a éclaté la crise de la Renaissance italienne, aussi les chimères, les salamandres, les griffons ont-ils pu prendre de suite leur place dans l'album de la décoration nouvelle, et, celle laissée libre par les motifs supprimés, est revenue de plein droit au buste humain stylisé, qui a pris à cette époque une importance qu'il n'avait jamais eue, et au grotesque sorti enfin d'un trop long oubli.

Le buste humain a été surtout en usage en Italie et dans les écoles qui en subissaient l'influence directe ; la France, au contraire, paraît avoir préféré le grotesque, tout en faisant dans les meubles un large emploi des cariatides. Le Moyen-Age avait marié diverses formes animales, presque toujours prises chez l'homme, avec des éléments d'origine végétale, tels que le rinceau, qui peuvent très légitimement recevoir le nom de fantastique végétal, puisqu'étant conventionnels et stylisés, ils s'écartent de la nature tout autant que le griffon ou la chimère.

SCULPTURE DÉCORATIVE XVIe SIÈCLE

MASCARONS DU PONT-NEUF, A PARIS

Longtemps attribués à Germain Pilon

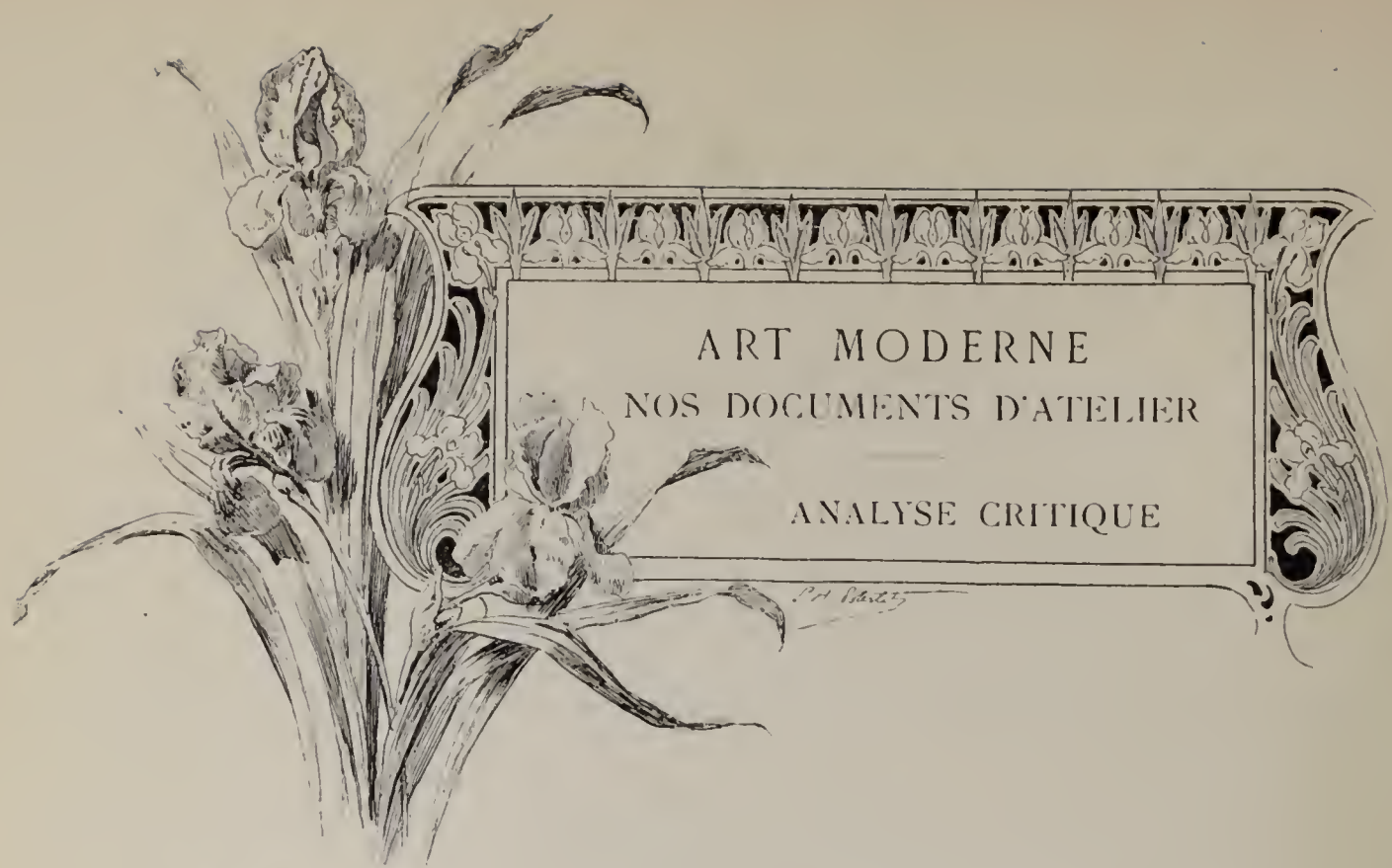
Les Italiens ont dessiné des bustes humains se terminant en feuille d'acanthe ou en rinceau, les décorateurs français, contemporains de Jean Goujon, en ont fait autant pour des masques ou des profils humains. L'étude que j'ai eu l'occasion de faire, il y a quelques années[1], des pièces d'horlogerie du XVIe et du XVIIe siècle m'a fait voir le rôle considérable qu'y joue le grotesque, toujours en compagnie de motifs la plupart empruntés au règne végétal. Les motifs habituels de Bérain et de ses continuateurs se divisent en deux groupes; dans le premier, la feuille d'acanthe et la vaste famille des rinceaux qui ne se rattachent plus que de bien loin aux plantes dont ils dérivent; dans l'autre, des motifs d'origine diverse, dont aucun ne semble avoir la prééminence sur les autres, et qui n'ont de caractère commun que de n'être pas sortis du règne végétal. On trouve parmi eux : la console, le baldaquin, la corbeille, la coquille, le nœud de ruban, enfin le grotesque de face ou de profil, calme ou accentué et sous les formes les plus diverses.

Cependant, il faut convenir que le grotesque du XVIIe siècle figé dans un certain nombre de formes classiques et ne présentant aucun type nouveau laisse pressentir la décadence du genre, il se dissimule entre les motifs qui l'entourent, et ne se place jamais au premier plan, se suffisant à lui-même comme la belle tête de la Gorgone antique. Le règne du grotesque était fini; l'architecte allemand inconnu qui avait élevé l'étrange et beau palais des princes évêques de Liège, en se conformant aux traditions d'Albert Dürer, avait couvert les chapiteaux des deux cours de personnages et de grotesques relevant de l'art médiéval, dont ils sont la dernière manifestation importante et originale; et, peu après, Androuet Ducerceau, en construisant le Pont-Neuf, y plaçait ces admirables mascarons tant imités depuis le jour où ils sont apparus dans leur majestueuse grandeur. Dans le grotesque, les Grecs n'ont jamais fait plus beau ni plus varié, mais c'était là la dernière manifestation du genre qui s'est éteint sur un chef-d'œuvre. Depuis, le grotesque architectural ne compte plus et ne produit que des pastiches. Dans la sculpture en pierre ou en bois il dure un peu plus, mais à la condition de ne pas quitter le second rang.

De nos jours, il reparaît, mais on ne saurait dire ce qu'il sera, car le grotesque contemporain dérive de l'art japonais, il est une imitation libre de ces admirables masques employés dans les cérémonies religieuses d'un culte et d'une civilisation que notre arrivée dans les mers de Chine a fait disparaître. L'art japonais se renouvelle au contact de l'Europe, juste au moment où sa révélation réagit sur le nôtre, Que résultera-t-il de cette double transformation? On ne saurait le prédire, mais les grotesques que la céramique actuelle aime à reproduire et à créer, annoncent clairement le commencement d'une série nouvelle.

F. DE VILLENOISY.

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, t. XI, p. 8.



Ainsi que nous l'avons annoncé à nos lecteurs dans un numéro précédent, nous comptons accompagner de quelques réflexions la publication, dans chacun de nos numéros, de nos planches intitulées: *Art moderne, documents d'atelier*. Ce commentaire sera bref. Il comportera surtout l'exposé des raisons pour lesquelles nous reproduisons ces *compositions inédites*, d'une inspiration nouvelle.

Notre première planche, parue dans le numéro du mois de janvier, comprend cinq motifs:

1° Une *Bordure*, de M. H. Godart; elle est destinée à former la frise d'une peinture murale unie. On remarquera qu'à ce titre elle correspond bien à sa fonction, et que les ornements, formés de feuillages et de fleurs, sont très sobres, disposés avec clarté, sans interruptions désagréables.

2° Un *Vase*, orné d'émaux cloisonnés, par M. Lelong. La forme n'en est guère nouvelle. C'est qu'il est difficile de trouver un vase de forme originale, après tous ceux qui existent déjà. Celui-ci n'en donne pas moins une impression de quelque chose de personnel. Le caractère métallique de la matière est accusé nettement par la finesse des anses, qui ne ressemblent point à des anses qui seraient faites en céramique. Si un critique pointilleux trouvait à redire aux pieds formés par des poissons, c'est-à-dire par des éléments d'essence souple, ne constituant pas des supports suffisamment rigides pour rassurer le regard on pourrait invoquer comme excuse de cet écart aux rigoureux principes la grâce du décor et la qualité d'invention dont il témoigne.

3° *Plateau en émail cloisonné*, de M. V. Bourgeois. L'écueil habituel dans les œuvres de ce genre, c'est le décor presque toujours composé d'entrelacs. L'artiste a laissé de côté ce thème usé, et il a cherché autre chose. A-t-il réussi? En tout cas, il a évité toute confusion, et il a su fermement assurer sa bordure par le marli du plat.

4° et 5° *Petit arrosoir de dame en argent*, et *Salière*, par M. Lelong — L'arrosoir est charmant, il est délicat, bien construit, richement orné, comme il convient pour un objet de fantaisie et de luxe, fait pour être manié par une fine main de femme. Nous le préférons de beaucoup à l'arrosoir du même genre qu'exécuta, il y a deux ans, un orfèvre de la rue de la Paix, et qui obtint grand succès. Celui-ci a été composé il y a trois ans. On ne peut que

louer le mouvement de l'anse prenant naissance à la base de la panse au goulot de façon à assurer dans la main l'équilibre parfait du récipient une fois rempli d'eau. — Quant à la salière, elle est également d'une aimable invention; sa simplicité relative en facilite l'usage dans les salles à manger point trop riches.

Une planche parue dans notre numéro du mois de février donne cinq compositions inédites. Nous appellerons l'attention principalement sur l'*Entrée de serrure*, de M. Alliot, d'une composition si nettement écrite, et d'une ornementation à la fois si gracieuse et si logique. La *Salière* de M. Çélos, toute pimpante qu'elle soit avec son semis de branches et de fleurettes, ne laisse pas que d'offrir matière à diverses critiques. Nous n'aimons pas l'anneau qui termine la branche par laquelle on doit la saisir; il ne semble pas *faire corps* avec le reste. Mais elle est bien *de fonte*, et ceci est un mérite. On goûtera certainement l'amusante *Stale en bois sculpté*, de M. Alliot, et la *Bordure en application de soie*, de M. Dutaut (et non Dutant, comme le porte par erreur notre planche hors texte) paraîtra intéressante à tous les gens du métier par la facilité avec laquelle l'artiste s'est joué d'une des grandes difficultés qu'offre une composition de ce genre : je veux dire l'angle d'une bordure.

Enfin, la planche d'*Art moderne*, que nous publions dans ce numéro de mars, est un modèle encore inédit des frères Lièvre, dont le talent est si justement apprécié, à l'heure présente, par nos meilleurs orfèvres et fabricants de bronze.

N...

Peu d'événements à signaler ce mois-ci. La place, d'ailleurs, nous est mesurée, et nous sommes forcés de remettre à notre prochain numéro le compte rendu de la distribution des prix faite par la Réunion des fabricants de bronze, le 7 mars, aux lauréats de leur École, ainsi qu'aux concurrents des prix Crozatier et Willmsem. La séance, présidée par M. Roty, le célèbre médailleur, a été comme d'habitude fort intéressante. Nous donnerons des extraits du discours prononcé par M. Gagneau et du rapport fait au nom du Jury par M. Marioton.

∴

M. Viollet-le-Duc, qui avait tant d'imagination et de goût, aurait voulu égayer la nudité froide des salles d'école, placer sur les murailles blanches quelques images bien choisies, séduire l'œil de l'enfant et développer en lui, naturellement, sans effort, sans même qu'il s'en aperçût, le sentiment des lignes et des couleurs. Les Anglais et les Belges commencent à le faire. Pourquoi ne le ferions-nous pas? demande avec raison M. Roger Marx, inspecteur des beaux-arts.

Il ne s'agit bien entendu ni de peintures murales, ni de décorations dispendieuses. L'ambition de M. Roger Marx ne va pas au delà de la chromolithographie. Il voudrait simplement que les salles de nos écoles fussent tapissées d'images très simples, aux couleurs vives, représentant des sujets de contes, des scènes d'intérieur, des aspects de la nature, des paysages familiers, tout ce que les yeux des enfants pourraient voir avec plaisir sans que leur intelligence en fût fatiguée.

Le vœu de M. Roger Marx sera peut-être bientôt exaucé. La propagande qu'il fait depuis deux ans sur ce sujet commence à porter ses fruits. Au printemps dernier, quelques images pour l'école ont paru. Sur de grands panneaux de papier, on a représenté une scène d'hiver, des pauvres qui ramassent du bois mort sous la neige, à la lisière d'un bois; la rencontre du loup et du Petit-Chaperon-Rouge au milieu de la forêt; une jeune fille d'Alsace regardant l'horizon du côté de la France, au pied de la cathédrale de Strasbourg.

L'élan est donné : une série d'estampes murales va être exécutée par de bons artistes. Les pouvoirs publics, les conseils généraux, les municipalités peuvent, dès maintenant, ou pourront bientôt placer sous les yeux des écoliers la décoration la plus agréable et la moins chère. La dépense même est si peu élevée que, dans beaucoup de cas, on n'hésitera pas à remplacer ces images lorsque le temps les aura détériorées.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

LA DÉCORATION DES TISSUS ET DU PAPIER DE TENTURE

CONFÉRENCE FAITE A L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS[1]

I

D'APRÈS le titre adopté en général pour les conférences de l'Union centrale des Arts décoratifs : « Histoire de l'Art décoratif, » et, en particulier, pour celle que j'ai l'honneur de faire devant vous : décoration des tissus et du papier, vous n'avez pas conclu, je suppose et j'espère, que je vous ferais aujourd'hui une histoire complète des arts du tissu et du papier et que j'y ajouterais le manuel du parfait dessinateur d'étoffes et de papiers peints.

Les connaissances nécessaires à l'esthétique et à la technique de ces arts sont trop nombreuses et exigent de trop longues années d'étude pour être traitées d'une façon complète en si peu de temps.

Il n'y a pour un véritable enseignement que deux moyens : le cours ou le livre. La conférence, insuffisante surtout quand elle est

1. Cette conférence avait pour président M. Lucien Falize, représentant le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, qui a présenté le conférencier à l'auditoire en ces termes :

M. FALIZE. — Mesdames, Messieurs, beaucoup d'entre vous, dimanche dernier, ont assisté à la très

unique, ne peut que suggérer des idées que chaque auditeur développe ensuite selon ses facultés d'assimilation et de déduction. C'est donc d'idées générales que je vais vous entretenir.

L'Union centrale des Arts décoratifs a, vous le savez, organisé une série de concours dont le but est très clairement indiqué dans le programme : provoquer des idées nouvelles pour la création de compositions décoratives répondant aux besoins les plus variés de l'existence contemporaine. Un article du règlement de ces concours spécifie de façon péremptoire que tout pastiche, toute copie ou imitation servile d'un style caractérisé, seront écartés.

Cet article s'appliquant à la section des tissus et papiers comme aux autres, quelques explications me paraissent nécessaires, et je suis forcé, avant de vous parler de l'esthétique et de la technique spéciales aux arts du tissu et du papier, de vous donner — pour me bien faire comprendre — quelques notions d'esthétique générale sur la période d'art moderne. Ces notions, il est indispensable de les préciser d'abord, si l'on veut ensuite bien définir ces principes dans leur application pratique et dans leur détermination en raison d'une matière quelconque choisie. Cela est indispensable surtout au point de vue strict de la rationalité qui doit prévaloir en tout enseignement, car une conception spéciale, quelle qu'elle soit, doit s'expliquer d'avance par une raison préalable, admissible dès ce principe. Il en va de même au surplus pour tout échafaudage de théories, toute formation de système — d'ailleurs nécessaires à toute production normale — qui doivent reposer, pour être solides, sur une méthode philosophique tendant à la conception d'ensemble, sans le secours de laquelle toute tentative d'enseignement, au lieu d'être conçue en un ordre idéal élevé, déchoit, au contraire, et se transforme en « renseignement » de banalité courante.

La spécialisation étroite est la principale cause du retard d'éclosion de notre art décoratif moderne. Et si nos recherches se stérilisent sans aboutir, c'est le plus souvent parce que nous perdons de vue la notion de l'idée générale dont la théorie de spécialisation n'est que corrélative.

Vous savez que, depuis pas mal d'années, la mode est aux reproductions d'art décoratif ancien, particulièrement des époques Louis XV, Louis XVI et du Premier Empire; et que deux courants d'idées, très différents l'un de l'autre quoique ayant même origine, se sont développés parallèlement au système de la copie. Je veux parler de l'engouement présent pour les produits de l'art décoratif anglais et des recherches dites « d'art nouveau ».

Or, la reproduction exclusive des œuvres décoratives du XVIIIe et du XIXe siècle ayant pour unique principe la répétition, sans autre souci que la sincérité historique et plastique,

intéressante conférence de M. Larroumet et ont entendu les quelques paroles que M. Georges Berger, président, avait dites pour indiquer le but de ces conférences. Je n'ai pas besoin d'y revenir.

C'est ici même qu'il y a trente ans nous avons commencé à donner cette suite de conférences. C'est une tradition que l'Union centrale a conservée. S'il y a eu quelques interruptions, nous sommes à une époque où il y a grand besoin de reprendre ces conférences et de nous préparer au grand événement de 1900, en faisant cette sorte d'école mutuelle où nous nous enseignons les uns les autres.

La Commission consultative, composée de gens éminents, d'artistes, de savants, d'industriels, de critiques d'art, qui a établi le programme de ces conférences, nous a, comme orateurs, désigné quelques-uns de nos bons amis, et vous me permettrez aujourd'hui de vous présenter M. Edme Couty. Nous avons tous une grande admiration et pour lui et pour ses œuvres; de plus, il est le neveu et l'élève d'un homme que nous aimions tous, du regretté Galland, qui a laissé une trace si grande dans les arts, et qui a tant aimé l'Union centrale. M. Couty n'est pas seulement son parent et son élève, il a continué après lui avec soin les traditions reçues, l'étude active de la nature; il est de cette nouvelle école qui a repris dans l'étude de la plante, de tout ce qui vit, une vieille doctrine si puissante aujourd'hui. M. Couty a donc toute autorité pour nous instruire, car il a beaucoup enseigné, à Paris, à Nice, et s'il est revenu à cette étude plus égoïste et plus profitable du travail pour lui-même, il peut d'autant mieux aujourd'hui venir nous donner le fruit de cette étude persévérante.

Je n'ai pas de longues phrases à faire : je crois que vous m'en voudriez si je retardais pour vous l'instant de l'écouter, et je lui donne la parole. *(Applaudissements.)*

M. Edme Couty. — Mesdames et Messieurs, voulez-vous me permettre, avant de commencer ma conférence, de remercier M. le Président des aimables paroles qu'il vient de prononcer à mon égard : paroles éloquentes pour vous et, de plus, touchantes pour moi?

J'étais assuré depuis longtemps de sa bienveillante sympathie, et puisqu'il a bien voulu me la témoigner ici publiquement, je dirais presque « officiellement », je lui exprime devant vous ma très sincère et profonde gratitude.

sans apparence aucune de la moindre pensée d'appropriation aux exigences morales et matérielles de notre état social moderne, l'Union centrale des Arts décoratifs a bien fait de se montrer intransigeante. Mais est-ce à dire pour cela qu'il faudra substituer à l'esthétique des époques de Louis XV, Louis XVI ou de l'Empire, celle de l'art anglais moderne ou de l'art appelé « nouveau »?

Cela me paraît inadmissible, car si l'art anglais nous offre le contingent d'efforts calmes et constants vers un idéal qui, par des qualités inhérentes au génie d'une race très productrice, en exprime nettement le sentiment intime, ce sentiment même ne peut être qu'en désaccord avec le tempérament français, en raison de différences d'origine radicales.

L'art anglais, de sa source primordiale germanique, empreint de la nébuleuse rêverie d'un Moyen-Age chrétien, tout guindé et réticent de protestantisme, s'est assimilé les visions exotiques que devait lui imposer l'évolution d'une race essentiellement colonisatrice, et le mérite des préraphaélites a été justement de déduire avec logique, de ces éléments en apparence si peu homogènes, la formule de leur système d'esthétique.

Mais le génie français, lui, a pour élément principal la clarté et la pureté grecques jointes à la grâce latine. Il a été pénétré de l'émotion mystique du Moyen-Age, tout exubérant de son formidable élan catholique, et a été influencé plus tard par les philosophies expérimentale et positive du XVIIIe et du XIXe siècle.

Quant à l'art dit « nouveau », il ne pourra être considéré comme un état d'esthétique transitoire et d'accession vers le période dominant d'une évolution logique quelconque, que lorsqu'il aura pour base la connaissance philosophique — déduite ou intuitive — de ses lois de destination et d'appropriation déterminées par les conditions sociales actuelles et les idées, les besoins et les goûts qu'elles imposent; et qu'il ne sera plus, par son système même « d'éclosion spontanée », dépourvu de toute rationalité d'origine et sans autre loi que le caprice individuel. Une ornementalité en définitive, ressemble à un langage composé de mots et de phrases coordonnées; c'est un ensemble de formes, de motifs et de dispositions sympathiques qui constituent, il est vrai, aux différentes époques de l'évolution esthétique humaine, des dialectes rendus distincts par le recul du temps et classés plus tard en des divisions historiques indiquées sous le nom de « styles », mais qui composent, en réalité, la même langue dont les différents idiomes se sont développés à travers les âges de l'humanité sans solution de continuité apparente.

Or, si nous jetons un rapide coup d'œil sur l'œuvre ornementale entière de cette humanité, immédiatement une division s'impose, et nous apparaît en trois catégories :

1° Les époques où l'art ornemental est né d'abstractions plastiques spontanément dérivées de l'observation directe et unique de l'élément naturel. Ce sont les périodes d'art primitif.

2° Celles où l'abstraction s'opère directement d'après nature, mais en se combinant avec le souvenir et la répétition plus ou moins transformée d'abstractions antérieures.

3° Enfin, les époques où l'art ornemental n'existe que par le souvenir et la transformation des abstractions antérieures sans retour aucun et renouvellement à la source naturelle. Ces époques sont, pour l'art français, celles de la Renaissance, de Louis XIV, de Louis XV, Louis XVI et de l'Empire. Série décadente dont la perpétuation nous a conduits à l'impuissance créatrice actuelle.

Si donc nous devons rejeter le principe de cette dernière période de l'art français, devons-nous, pour renouveler nos facultés productrices, retourner complètement à la nature? Hélas! c'est impossible, car les peuples vierges de passé peuvent seuls avoir l'âme assez primitive pour entrer en contact direct avec la nature, — j'entends en matière d'ornementalité — et nous sommes victimes d'un atavisme de race trop vieille pour pouvoir autrement penser que suivant nos antécédences esthétiques.

La sensation directe d'après nature et son expression immédiate peuvent suffire dans le tableau qui est, selon la théorie de l'impressionnisme, un coin de nature vu à travers un cadre, et parce que, dans ce cas, l'œil de l'artiste s'impressionne en quelque sorte, comme un appareil photographique, enregistreur à la fois de formes et de tons, et communique à

l'esprit une synthèse instantanée et immédiatement traduisible; mais, en ornementalité, il ne peut en être de même, car ce n'est pas faire œuvre d'ornemaniste que de copier une plante telle qu'on la voit et même en la synthétisant, comme font — par exemple — les Japonais. C'est là œuvre de décorateur et non d'ornemaniste, car l'ornementalité implique une série d'abstractions progressives de forme et de couleur, depuis l'aspect réel momentané de l'élément naturel jusqu'au dernier période de sa transformation en motif ornemental absolu.

Cette série d'abstractions exige une méthode bonne ou mauvaise, un système bien ou mal choisi, mais indispensable et devant se baser, pour être productif, sur un certain nombre de lois logiques et immuables, puisqu'elles ont toujours été observées dans les belles périodes de l'Art, ainsi que l'examen attentif des monuments ornementaux de l'humanité entière nous permet de le constater. Elles forment ce qu'on pourrait appeler « la Grammaire ornementale ». Et si une langue se renouvelle sans cesse au contact de la vie réelle, comme une ornementalité à celui de la nature, elle doit, pour rester pure, demeurer fidèle à ses lois d'origine.

Et je puis donc par cela conclure : qu'il n'y a de renouvellement possible en art ornemental, à l'époque actuelle, que par le retour complet à l'observation directe de la nature, à la condition, toutefois, que cette observation soit basée sur la connaissance profonde des lois logiques et immuables d'esthétique générale que nous a léguées la tradition, sans exception ou distinction d'époque et de milieu, et du caractère de notre race, de notre état social, et des obligations esthétiques et techniques qu'ils imposent.

II

Ce principe d'art ornemental moderne admis, voyons comment nous pouvons l'appliquer à la technique du décor des tissus et du papier.

L'industrie des tissus et du papier comprend l'emploi de diverses matières auxquelles s'appliquent pour chacune un ou plusieurs procédés. Les matières sont: la soie, la laine, le velours, le satin, les draps, les toiles, le fil, le papier, l'or, l'argent, etc. Les procédés sont: la tapisserie, la broderie, la dentelle, l'application, le tissage, le brochage et l'impression. La mise en œuvre comprend: le choix de matière, du procédé et l'invention du décor en raison de la destination. Le principe de destination est d'ordre esthétique et prime celui du choix de la matière pour laquelle le procédé est d'ordre technique.

Si la destination implique l'idée de luxe, la matière à choisir doit être riche et le procédé délicat et d'exécution raffinée. Si l'idée impliquée est, au contraire, de simplicité, le choix sera de matière peu coûteuse et le procédé peu compliqué.

C'est en raison de ce principe que nous rejetterons de prime abord toute imitation de matière riche par la matière pauvre: imitation de la soie par le coton, imitation de l'étoffe ou du cuir par le papier, etc. Ces procédés sortent du domaine de l'Art et sont, au point de vue purement commercial, de conception d'ordre inférieur. Nous n'avons donc pas à nous en occuper.

Le décor doit exister en raison de la matière et du procédé choisis sans que jamais sa conception crée de difficultés spéciales d'exécution, si minimes qu'elles soient, car on ne doit jamais vouloir faire rendre à une matière et à un procédé plus qu'ils ne peuvent donner; et la beauté d'une œuvre d'art décoratif provient de l'harmonie absolue entre la matière, le procédé, la conception du décor et la destination. Le décor doit être conçu, d'une part, au point de vue de son exécution en la matière choisie, et, de l'autre, en raison de la sensation à produire exigée par la destination. Si la matière est d'ordre pauvre ou grossier, il sera sobre ou brutal; si elle est fine ou riche, il sera délicat ou luxueux; il devra toujours faire valoir la matière en en exaspérant la qualité inhérente. Pour être logique, il doit être en rapport de conformité avec la matière, le procédé et la destination; et ses qualités de sensations suggestives devront, dans tous les cas, s'arrêter dans la gamme à parcourir entre

1

2

Ecole GUÉRIN.

1, 2 — Mlles B. CHAUVIN ET HERVEGH : ÉTOFFES.

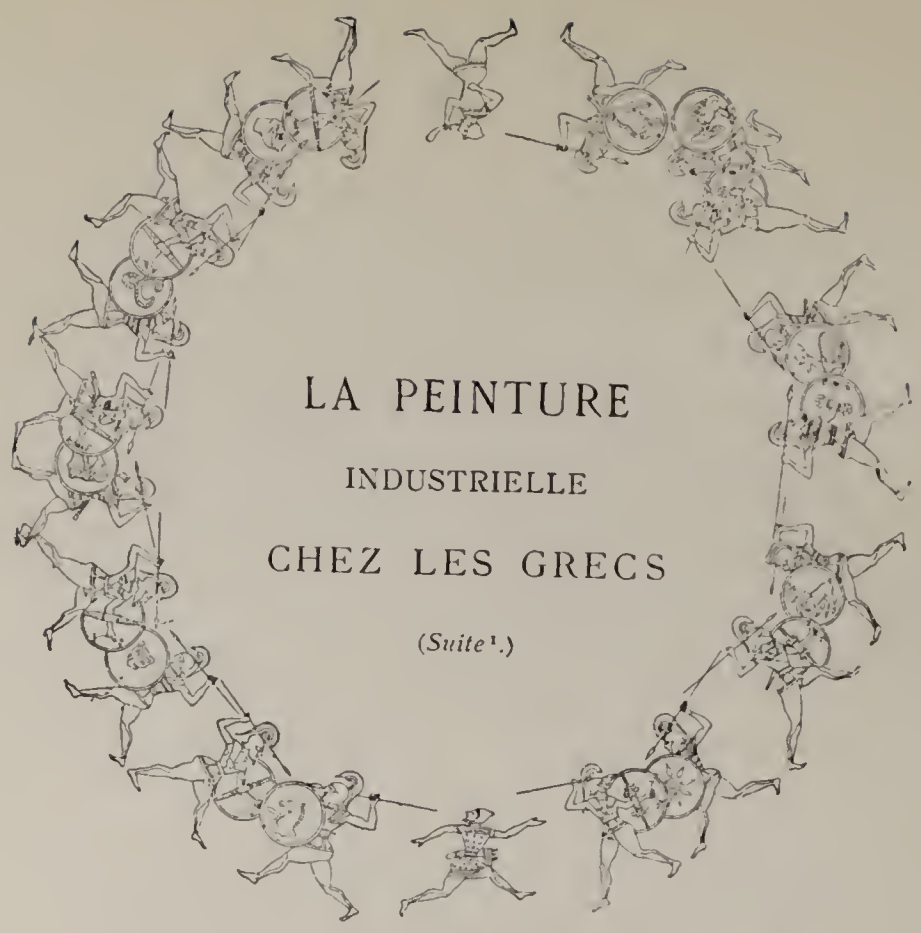
la gravité la plus austère jusqu'à la gaieté la plus exubérante au point précis marqué par le caractère même de la destination.

Dans un décor ornemental, la qualité de sensation à produire s'obtient par une détermination rationnelle de forme et de couleur, c'est-à-dire par le choix voulu de motifs et de dispositions de motifs harmoniques en vue d'un effet pressenti et imposé. Ce choix s'opère par les facultés intuitives de l'artiste, disciplinées par la science des lois grammaticales de la composition ornementale. Ces lois sont celles de la forme et celles de la couleur. Or, parler de la forme, c'est parler du motif; de la disposition des motifs; du rythme de la disposition; de la division; de la proportion; de la symétrie; de l'alternance; de la répétition; de l'opposition; des raccords; de l'étendue; de la limitation; du contour; du modelé, etc. Parler de la couleur, ce serait parler des tons; des tonalités; des gammes; des valeurs; des contrastes; de la vibration; de la modulation, etc. Ce serait encore traiter des rapports de forme, de ligne, de mouvement et de couleur, en raison de la sensation à produire selon la destination.

De tous ces principes grammaticaux je ne puis que parler généralement, car, ainsi que je l'ai dit tout à l'heure, il faudrait un cours ou un livre pour les étudier à fond. Je ne puis signaler ici que ceux s'appliquant plus spécialement aux arts du tissu et du papier.

(A suivre.) EDME COUTY.

Dessin de P.-V. GALLAND.



LA PEINTURE
INDUSTRIELLE
CHEZ LES GRECS

(Suite[1]*.)*

II

ARRIVONS au grand siècle. Par une suite de tâtonnements dont l'histoire serait trop longue à faire ici, nous assistons, à la fin du VIe siècle, à un changement complet dans la technique des vases. On renonce à peindre les personnages en silhouettes noires. On les détache au trait simplement sur le fond rouge de la terre. Et c'est pourquoi on distingue toujours la masse des peintures céramiques en deux groupes fondamentaux : les peintures à figures noires, les peintures à figures rouges. Celles-ci, les plus récentes, offraient l'avantage de se rapprocher davantage des couleurs des grandes peintures, de renoncer à la gravure des traits et aux retouches nombreuses. Elles devinrent de purs dessins au trait noir sur fond d'argile. Ce fut le triomphe du pinceau et l'essor définitif du dessin. Nous allons voir ce qu'en ont fait les ouvriers grecs du Ve siècle, et comment, de sommets en sommets, ils ont fini par porter leur science du trait aussi haut et aussi loin que les plus grands artistes des temps modernes.

Quand on étudie la peinture à figures noires, il est visible qu'elle résume ou dépèce en morceaux choisis les grandes fresques religieuses qui couvraient les parois des sanctuaires : aventures des dieux et des héros, exploits de Thésée

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs,* t XVII, p. 64.

et d'Hercule, tel est le thème ordinaire de ses tableaux céramiques. Elle n'aborde que rarement et timidement les sujets familiers.

Tout autre est l'allure de la peinture industrielle, après l'invention des figures rouges. Deux traits caractérisent l'école qui se développe au début du ve siècle : 1° la figure isolée, la figure étudiée pour elle-même et en elle-même, le bel animal humain pris sur le vif et sur nature; 2° le sujet familier, la vie de tous les jours, la jeunesse grecque au banquet, à la palestre, jouant, s'amusant, batifolant même. Il est visible que les peintres de vases ne se réfèrent plus constamment à des modèles supérieurs et qu'ils étaient assez forts pour voler de leurs propres ailes. Sans doute, ils ont subi l'influence d'un grand peintre du temps, Cimon de Cléonées, qui, à travers les rares textes que nous avons sur lui, nous apparaît comme un réaliste, un observateur de la musculature, un inventeur d'attitudes. Mais rien n'interdit de croire que les peintres de vases ont puisé aussi à pleines mains dans la vie réelle et que ce sont bien des « tranches de vie » qu'ils ont jetées sur l'argile en silhouettes pittoresques et charmantes.

Fig. 19. Coupe de Paidikos (ve s. av. J.-C.).

Coupe signée par l'artiste Paidikos, au Louvre. Deux Éphèbes revenant du banquet (Début du ve siècle av. J.-C.) (Fig. 19). — Je ne dirai pas que ces deux jeunes gens appartiennent au meilleur monde ni qu'ils n'ont pas trop fêté le divin Bacchus. Mais quel sens admirable de la ligne, quelle suavité et quelle noblesse de contours dans une scène si familière! Le sujet est presque trivial; un dessinateur moderne s'attacherait sans doute à en faire ressortir le côté drôlatique. L'artiste grec ne s'est préoccupé que de faire du beau avec ces corps jeunes et souples, avec ces lignes onduleuses que Léonard de Vinci — qui s'y connaissait — appelait « les lignes serpentines et divines ». Il a paré un épisode vulgaire d'une noblesse de formes et d'une délicatesse de traits qui lui enlèvent toute apparence de bassesse.

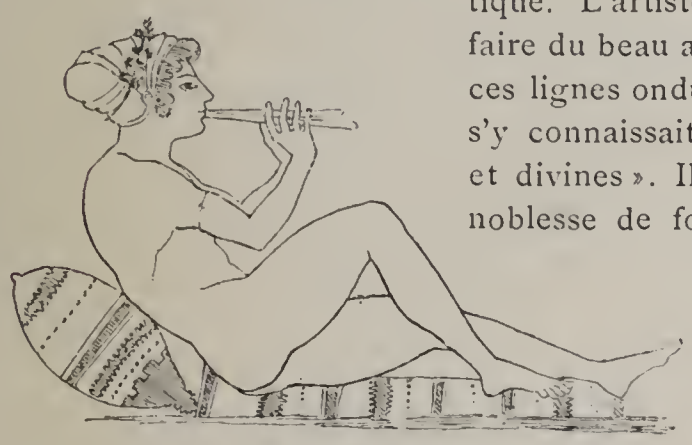


Fig. 20. Cratère de Saint-Pétersbourg (ve s. av. J.-C.).

Cratère de Saint-Pétersbourg, signé par Euphronios. Joueuse de flûte (Première moitié du ve siècle av. J.-C.) (Fig. 20). — Même beauté idéale dans la reproduction d'une femme nue jouant de la flûte, étendue sur un lit de banquet. De telles esquisses valent les plus beaux reliefs du ve siècle, dans

la période qui annonce les chefs-d'œuvre de Phidias, et l'on peut mettre, en effet, à côté de ce beau dessin des sculptures qui répètent sous une forme identique, sans plus d'art ni de vigueur, le même sujet. Quand on voit les admirables frontons du Parthénon, on devine où Phidias enfant a pris des leçons. Il pouvait s'instruire rien qu'en regardant des assiettes et des coupes peintes dans une maison athénienne.

Coupe de l'ancienne collection Castellani. Éphèbe et son cheval (Première moitié du ve siècle av. J.-C.) (Fig. 21). — N'est-ce pas déjà l'idée que l'on voit développée avec tant d'abondance dans la célèbre frise du Parthénon? Les vases peints sont les meilleurs documents sur les origines de la sculpture du ve siècle et en particulier sur la formation des œuvres de Phidias.

Fig. 21.
Coupe de l'ancienne collection Castellani
(ve s. av. J.-C.).

IV

Qu'on me permette de m'arrêter un moment sur ces représentations de la vie familière, pour faire une remarque dont l'art moderne pourrait tirer profit. Nous sommes à une des époques les plus fécondes de la peinture industrielle grecque. C'est par milliers que l'on doit compter les peintures de vie familière, qui ont pris naissance dans les ateliers céramiques d'Athènes, au temps de Cimon et de Périclès, et dont nous n'avons conservé qu'une très faible partie. Jamais une fois, — du moins sur les vases qui ont été retrouvés, — on ne saisit sur ces vases une allusion quelconque à des personnages historiques ou à des faits-divers contemporains. Sans doute, notre curiosité y perd. Sans doute, nous aurions été heureux de retrouver dans ces fragiles tableaux quelques-unes des histoires dont on a bercé notre enfance avec le bon Plutarque : Aristide écrivant sur un tesson d'argile son propre nom pour être banni par

l'ostracisme; Thémistocle lançant à Eurybiade son fameux « Frappe, mais écoute »; Périclès causant avec Aspasie; Alcibiade faisant couper la queue de son chien; que sais-je, tous ces « ana » de l'antiquité, que le pinceau des peintres et des dessinateurs modernes s'est ingénié à reproduire dans des compositions plus ou moins véridiques. Ne cherchez rien de cela dans les peintures de vases, vous ne le trouverez pas. Jamais l'art de l'anecdote et du fait-divers n'a été plus ignoré que chez les Grecs. Je les en loue, et je les en loue hautement. Quel enseignement que cette souveraine et impassible indifférence des Grecs pour le fait, pour le petit fait, pour le contingent et le variable! Tous, depuis le statuaire et le peintre de fresques jusqu'au céramiste, ils ont légué au monde un rêve d'art, où la pensée artistique s'est épanchée en formules larges et générales d'où le passager et l'accidentel étaient exclus. Ce qui ne veut pas dire qu'ils aient ignoré les grandes œuvres que fait éclore la vie nationale d'un peuple. Ce n'est pas au lendemain des victoires de Marathon et de Salamine qu'on aurait pu demander à l'art grec de ne pas répondre à cette explosion de patriotisme et à cette ivresse du triomphe par des représentations toutes pleines de ces souvenirs glorieux. Mais c'est par des pages faites de poésie et d'imagination, c'est en mêlant le rêve à la réalité, l'infini au fini, que l'art grec a traduit ces émotions. C'est en montrant la déesse Athéné debout au centre du fronton d'Égine, entre les Grecs vainqueurs et les Troyens terrassés, c'est en bâtissant la demeure de la Victoire sans ailes et en y fixant dans le marbre ses frémissantes compagnes, c'est en peignant sur le mur du Pœcile la bataille déjà légendaire de Marathon et en y montrant les dieux et les héros unis aux Grecs pour repousser les Perses, c'est par ces images symboliques ou par cette réalité toute mêlée de surnaturel, que l'art attique s'est acquitté de sa tâche. Quant à l'anecdote, au « reportage » par le pinceau ou par le ciseau, il l'a méprisé ou, pour mieux dire, il n'y a pas pensé. N'attendez pas non plus du peintre de vases qu'il transige avec cet idéalisme qui est l'essence même de l'art au ve siècle. Dans la vie familière elle-même, jamais il ne vous présentera un homme en particulier, un individu, fût-ce le premier des citoyens d'Athènes. Ce sera toujours l'idée de race, l'idée d'humanité, l'idée de vie dans son ensemble

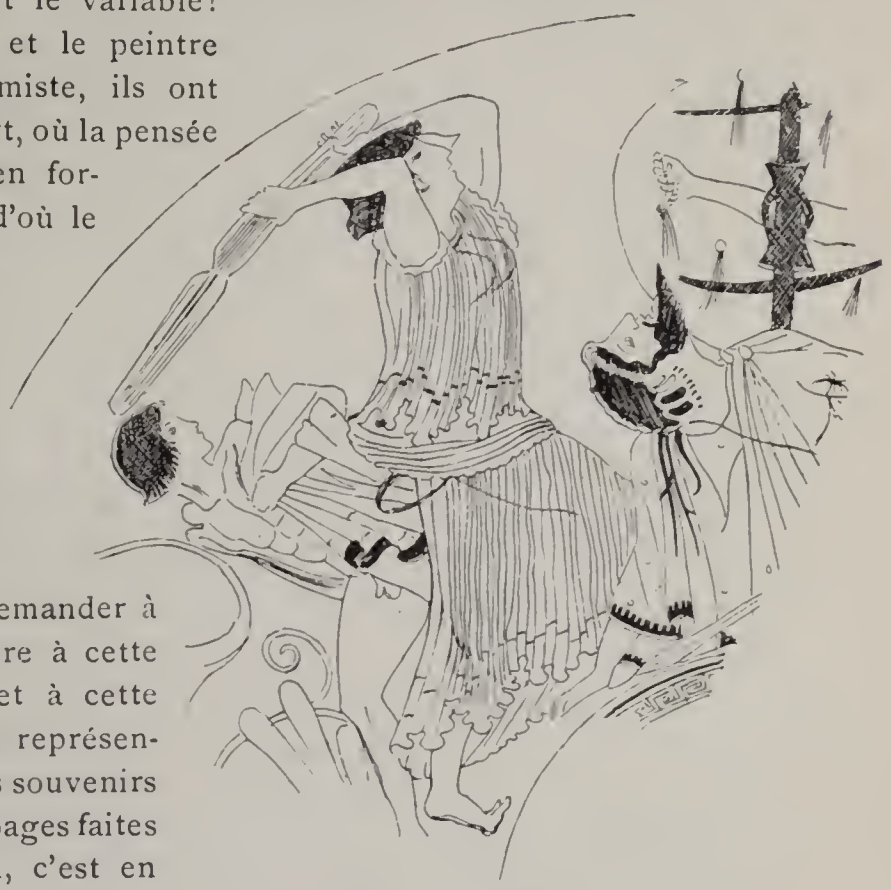


Fig. 24.
Andromaque défendant Astyanax, coupe de Brygos.

que vous rencontrerez dans ses plus modestes ébauches. Et c'est pour cela que la Grèce du ve siècle nous apparaît comme un phénomène unique et rare dans l'histoire de l'humanité. Depuis le gâcheur de terre cuite jusqu'au plus grand statuaire, tout le monde n'y a respiré qu'un air tout imprégné d'idéalisme.

Qu'ajouterai-je, Mesdames et Messieurs, à cette définition? Nous arrivons à une série d'œuvres d'art où il est beaucoup plus facile de regarder et d'admirer que de parler. Tant que l'art reste vacillant, on trouve beaucoup de choses à dire sur ce qu'il a produit. Quand on se trouve en face d'un art tout formé, quel périlleux écueil que celui de le louer, c'est-à-dire de le juger! Il semble alors qu'on parle à un homme dont l'esprit est bien supérieur au nôtre. Si l'on avait devant soi Cimabué ou même Giotto, on oserait bien leur dire où ils sont faibles. Oserait-on parler de la *Joconde* devant Léonard? Pourrait-on articuler quelque chose sur le *Moïse* devant Michel-Ange? Je vous présenterai donc quelques-unes des peintures les meilleures du ve siècle, en vous renseignant sur les sujets et en vous laissant libres d'apprécier, au mieux de vos propres facultés sensitives, la perfection des formes. Il faut vous souvenir avant tout que ce sont de simples dessins, fort peu colorés, exécutés au trait noir sur le fond de terre, sans autres rehauts que quelques touches rouges sur des accessoires, parfois quelques points de dorure.

Fig. 25.
Aphrodite sur un cygne, coupe de Londres.

Fig. 26.
Déposition au tombeau : lécythe blanc d'Athènes.

Coupe d'Euphronios, au Louvre. Thésée chez Amphitrite (Fig. 22 de la pl. B). — Imitation libre d'un tableau de Micon pour le Théséion d'Athènes, et preuve de l'union intime des arts mineurs avec la grande peinture.

Coupe de l'École de Douris, au Louvre. Jupiter enlevant une femme endormie (Fig. 23 de la pl. B). — Je ne vous dirai pas quelle femme c'était : elles sont trop nombreuses! Dort-elle ou ferme-t-elle les yeux pour se laisser emporter? nous ne le saurons jamais. Ce qui est plus intéressant, c'est la façon dont l'artiste a

compris la figure de Jupiter, qui n'est pas seulement le maître des dieux pour les Grecs, mais qui est un homme et qui en a les faiblesses. Jamais on n'a rendu avec plus d'art cette physionomie de grand seigneur, de séducteur divin. C'est un don Juan, non pas celui qui s'abîme dans les flammes, sous la main lourde du Commandeur, mais celui qui remonte aux cieux avec sa victime dans les bras.

Coupe de Brygos, au Louvre. Andromaque défendant Astyanax (Fig. 24). — J'ai tenu à vous faire voir cette coupe pour vous montrer ce qu'il y a de familier dans le tragique de l'art grec. L'arme dont se sert Andromaque est une espèce de bâton, de trique, moins qu'une trique, le pilon dont on se servait pour écraser le blé dans des mortiers; c'est un instrument de cuisine. Le peintre a voulu exprimer le désespoir de cette mère qui, voyant se ruer les ennemis dans le palais de Priam, prend ce qui lui tombe sous la main, comme qui dirait une pincette, et s'en sert en guise de massue. Je crois qu'on aurait fait tressaillir d'horreur l'école de David tout entière, si on lui avait dit que l'Andromaque grecque repoussait à coups de pilon les agresseurs de son fils!

Coupe de Londres. Aphrodite sur un cygne (Fig. 25) — Quelle est cette jeune fille emportée à travers l'espace sur le dos d'un cygne? Son nom est inscrit à côté d'elle : c'est Aphrodite, c'est Vénus. Nous la voyons trop à travers les productions de l'art un peu amolli et sensuel du IVe siècle. Qui dit Vénus voit une femme nue dans l'attitude d'une baigneuse. Tout autre était la Vénus de Phidias et de tout le Ve siècle. Alors on ne l'imaginait pas autrement que sous les traits d'une femme chastement drapée, et c'est plus tard que les sculpteurs ont osé porter une main sacrilège sur les vêtements de la déesse. Pline raconte que Praxitèle avait fait deux Vénus, l'une drapée et l'autre nue. Les habitants de Cos achetèrent la première, comme plus pudique et plus sévère; l'autre fut acquise par les habitants de Gnide. Et comme les hommes sont pervers, c'est la Vénus nue qui est devenue la plus célèbre.

Lécythe blanc d'Athènes. Déposition au tombeau (Fig. 26). — Voici l'image d'une jeune femme déposée sur les degrés de son tombeau par deux beaux génies, Thanatos et Hypnos : admirable fiction poétique qui fait de la Mort le frère aîné du Sommeil. Quelle différence avec les odieux squelettes que nous a légués l'art chrétien! Par une sorte de paradoxe illogique, c'est l'art chrétien, celui qui considère la vie comme une vallée de larmes, c'est lui qui nous a présenté de la Mort les images les plus terribles et les plus répugnantes; au contraire, l'art païen, qui a chanté les joies de l'existence, conçoit la fin de l'homme sous des formes douces et sereines. Pourquoi? C'est que, malgré tout, nos vieux sculpteurs ont été surtout des réalistes, tandis que les Grecs sont des idéalistes impénitents. Dans les deux cas, l'Art a été plus fort que les croyances religieuses.

Lécythe du Louvre. Les Nymphes dansant autour d'Aphrodite (Fig. 27). — C'est l'effort vers un art plus mouvementé et plus romantique; c'est déjà la Ménade de Scopas. Le nu sous la draperie se modèle comme dans les Victoires de la Balustrade de la Niké Aptère, préludant aux délicatesses plus raffinées et plus voluptueuses des Praxitèle, des Zeuxis et des Parrhasios.

J'en resterai là pour vous laisser le souvenir de ce que la peinture grecque a produit de plus beau et de plus complet. A quoi bon en montrer la décadence? De même qu'on n'aime pas à voir vieillir ceux qu'on aime, de même les transformations rapides du dessin grec, dès la fin du ve siècle, dans le sens de la mollesse et de la rondeur, de l'empâtement, du compliqué, sont attristantes.

J'aime mieux consacrer les quelques minutes que votre bienveillance voudra bien m'accorder encore à tirer la morale, en quelque sorte, de cette rapide chevauchée à travers la peinture industrielle des Grecs.

Fig. 27.
Nymphes dansant autour d'Aphrodite : lécythe blanc du Louvre.

En somme, ce qu'il y a au fond, ou plutôt à la surface de ces pots, c'est l'histoire entière de la peinture grecque, avec ses tâtonnements du début, ses lents et méthodiques progrès, son essor définitif, ses groupements, ses grandes écoles, ses chefs-d'œuvre, puis sa décadence et sa mort. Ces milliers de vases constituent comme un album immense, où revivent des œuvres à jamais disparues pour nous, de même que, plus tard, quand nous aurons à notre tour disparu avec tous nos musées et tous nos tableaux, c'est par des albums de gravures ou de photographies, reproduits et recopiés de génération en génération, que l'on conservera le souvenir de ce qui aura été le génie de Raphaël, de Rembrandt et de Rubens. Sans doute ces reproductions ne donneront pas l'idée du tableau lui-même; elles lui seront bien inférieures; elles permettront pourtant d'en saisir la beauté esthétique et morale. De même ici, sur ces esquisses d'argile que les contemporains payaient quelques drachmes, dont jamais un auteur ancien n'a songé à parler, nous voyons seulement le reflet de ce qui a été

Fig. 17

Fig. 14

Fig. 12

Fig. 16

Fig. 22

Fig. 23

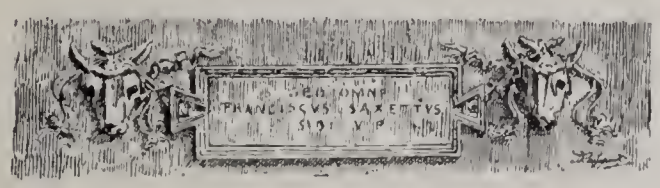
COUPE CYRENEENNE, VIe S. AV. J.-C. (FIG. 12). — COUPE DE NICOSTHÈNES (FIG. 14).
DECOR DE DEUX AMPHORES DU MUSÉE DE BERLIN, VIe S. AV. J.-C. (FIG. 16 ET 17).
THESEE CHEZ AMPHITRITE, COUPE D'EUPHRONIOS (FIG. 22).
JUPITER ENLEVANT UNE FEMME ENDORMIE (FIG. 23).

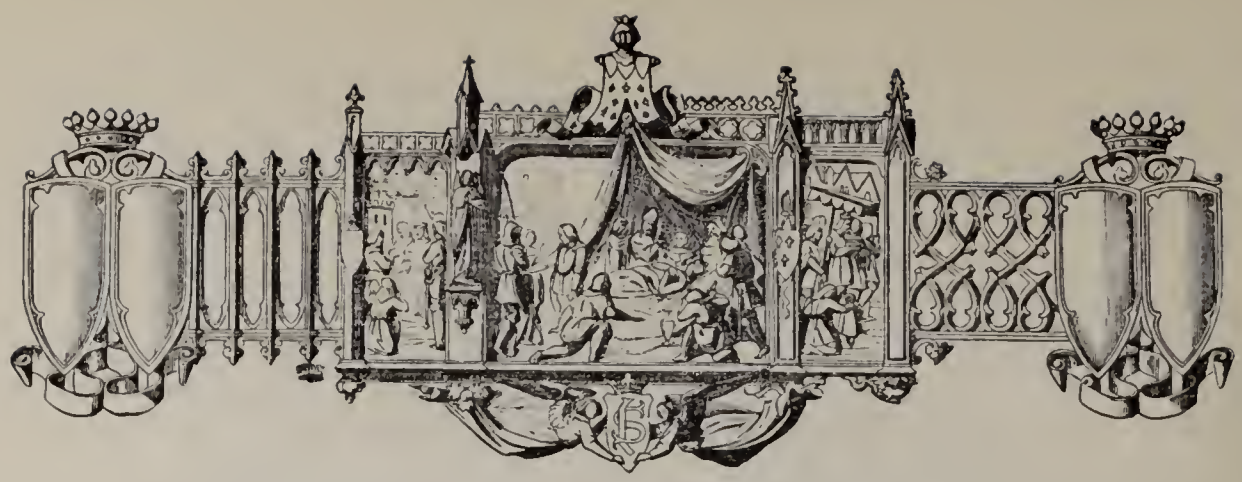
le génie grec au plus beau moment de son histoire. Et quand nous songeons que ce n'est pas par des moyens mécaniques qu'on nous a transmis ces images, que ce sont des ouvriers, de simples esclaves ou des affranchis qui, dans de petites boutiques des faubourgs d'Athènes, ont tracé ces admirables dessins, dignes de figurer à côté des plus belles esquisses de Raphaël ou de Michel-Ange, alors nous comprenons ce qu'a été ce miracle grec dont parlait Renan, nous sommes frappés d'étonnement et d'admiration pour un peuple où les plus humbles parlaient la langue des dieux.

Nous disons volontiers, nous Français et surtout Parisiens, nous disons volontiers et avec une assurance dénuée de modestie, que nous sommes les Athéniens des temps modernes. Il est vrai que nous avons pas mal de défauts qui ressemblent à ceux des Attiques. Mais sommes-nous bien sûrs d'avoir leurs qualités ? En tout cas, nous n'en sommes pas encore, hélas! à nous faire gloire des sentiments artistiques de nos masses populaires. Nous n'avons pas de cordonniers qui se croient aptes à juger les tableaux d'un Apelle. Nous n'avons pas de bonne femme, sur le marché aux herbes, qui soit capable de relever des fautes dans le langage d'un Eschine. Il est plutôt attristant de voir combien la foule chez nous a mauvais goût, en littérature comme en art.

Soyons donc Grecs en cela, ou du moins efforçons-nous de l'être. Ne faisons pas de ce mot d'Athénien la prétentieuse réclame d'un chauvinisme impénitent. Prenons-le comme une devise qui nous rappelle nos devoirs envers la foule et envers les humbles. Songeons à faire des ouvriers d'art, mais des ouvriers comme ceux qui ont dressé les colonnes du Parthénon, ou qui ont peint les coupes à figures rouges et les lécythes blancs. Surtout faisons disparaître — et c'est le but principal de votre Société — ce privilège monstrueux qui réserve les jouissances d'art à une aristocratie intellectuelle, alors qu'elles doivent être le bien commun de tous. « Il ne faut pas, comme le disait éloquemment votre président, M. Léon Bourgeois, il ne faut pas que les artistes se réfugient sur une sorte de montagne haute, pour s'y livrer en paix à leurs méditations solitaires, pendant qu'en bas, au pied de la montagne, s'agite la multitude, la foule qui tend vers eux des bras impuissants. » Le jour où nous aurons brisé ces barrières, formé des artisans qui, dans leur sphère, soient de vrais artistes, rendu l'art populaire et accessible à tous, ce jour-là seulement on pourra dire que l'Athènes antique s'est levée de son tombeau et que quelque chose de l'âme grecque est venu refleurir sur la terre de France.

E. POTTIER,
Conservateur au Musée du Louvre.





Bracelet de style romantique (1840) : la vie et la mort de saint Louis.

L'ART DÉCORATIF A L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

APRÈS certaines manifestations récentes, on peut espérer que le siècle qui va succéder au nôtre, trop curieux, trop savant peut-être, assistera à l'éclosion d'un style décoratif nouveau et original. Il ne sera que temps. Voilà de longues années que nous nous asseyons sur les sièges de nos pères, que nous buvons à la coupe de nos aïeux, que nos femmes parent leur jeunesse et relèvent leur beauté de vieilles défroques et d'antiques bijoux à la mode de tous les siècles. Nos décorateurs parlent toutes les langues mortes; dans la Babel artiste, on n'a plus la joie d'entendre accent vivant.

Il y a tantôt soixante-quinze ans, une génération jeune, enthousiaste, puissante, s'élança, enivrée d'une généreuse ardeur, à la conquête d'un idéal nouveau; la vieille école académique disparut comme le froid brouillard sous le chaud rayon du soleil ardent; on vit triompher la passion et refleurir la couleur; Chaudet fut vaincu, le marbre palpita sous le ciseau de Rude; Guérin laissa tomber le pinceau de sa main défaillante et Delacroix jeta sur la toile ses prestigieuses harmonies.

Mais, hélas! le triomphe de l'art romantique ne fut pas complet; l'école nouvelle eut ses grands sculpteurs, ses maîtres peintres, ses poètes incomparables, elle ne put former d'architectes, et son aurore marqua la fin de nos arts décoratifs.

Est-ce à dire, cependant, que les romantiques dédaignèrent l'art décoratif? Non, ils en eurent même le sens et le goût très vifs : un sculpteur de mérite, Klagman, cisela des épées; un peintre d'histoire, Ziègler, tourna des vases de grès avec une sorte de passion. Un jour, Delacroix eut la fantaisie de faire le modèle d'une bague; il raconte le fait dans une lettre charmante; l'ardeur qu'il met à ce travail, l'importance qu'il lui accorde, nous montrent qu'il ne regardait comme inférieure aucune manifestation artistique. On pourrait multiplier ces exemples et rappeler les noms d'Antonin Moyne, de Louis Boulanger et de tant d'autres qui ne dédaignèrent pas de faire œuvre de décorateurs.

Les dramaturges, les romanciers, les poètes, s'intéressaient à l'art décoratif, et, volontiers, devenaient décorateurs eux aussi; Alexandre Dumas rêva d'avoir un palais d'un style original et il l'essaya, pour le malheur de ses fournisseurs. Victor Hugo, disent ses amis, avait de véritables aptitudes pour la décoration; on le vit, la gouge et le pinceau en main, se faire la cheminée ou la boîte d'horloge de sa fantaisie. Un jour Balzac invita quelques amis à dîner dans une salle à manger qu'il avait décorée lui-même, et fort originalement, vous n'en doutez pas; je tiens le fait d'un vieux « raté » du romantisme qui avait assisté à la fête avec Mme de Girardin, la première, bien entendu.

Composition pour une reliure, par Liénard (1850).

On sait combien ce même Balzac aime à parler art, tableaux, bibelots, presque une manie, mais il en parle si bien! D'ailleurs le goût du vieux n'éteint pas chez lui le désir du nouveau; dans la *Comédie humaine* il montre une vraie tendresse pour l'adroit architecte décorateur qui savait si bien marier la chaude patine des bronzes à l'éclat des chatoyantes soies. Et Balzac ne constitue pas un cas particulier; dans les journaux, les revues, les « magazines » de l'époque, les maîtres de la critique saluent de périodes laudatives les dernières créations de nos grands orfèvres, de nos tapissiers célèbres, de nos bronziers en renom.

Pour leurs ouvrages, les littérateurs demandaient aux artistes une parure originale; ce fut l'âge d'or des vignettistes; on suppliait Tony Johannot pour un titre, on implorait Célestin Nanteuil pour un frontispice. Il se créa alors un petit art du livre qui commence à être apprécié, et c'est justice; les petites pécheresses de Johannot sont charmantes et l'ornementation, parfois redondante, des frontispices, toujours d'une ingénieuse invention, est souvent fort bien entendue. N'est-ce pas un trait caractéristique de cette heureuse époque, que

l'importance attachée à la décoration d'une couverture ou d'une première page par des hommes de lettres qui, certes, connaissaient bien le mérite de leur œuvre, mais étaient assez artistes pour penser qu'un joli dessin y ajouterait un charme?

En somme, le milieu était favorable aux arts décoratifs, auxquels la bourgeoisie triomphante ne refusait pas des encouragements d'un genre fort appréciable, et cependant, ce fut alors que la décadence se produisit rapide, subite même... Et le mot de décadence ne semble pas encore assez sévère!

La canne de Balzac (1836). (Modèle de Cavelier, Froment-Meurice, orfèvre.)

∴

On ne saurait juger l'art décoratif des romantiques sur quelques spécimens de bon goût — pour certains on peut dire d'un goût exquis — qui se rencontrent parfois chez des amateurs éclairés; ce sont là des exceptions dues le plus souvent à la collaboration des artistes, et ce n'est pas sur des exceptions que l'on doit juger l'art d'une époque.

Mais de l'époque romantique si nous étudions la production décorative ordinaire, habituelle, je dirai volontiers normale, dans le mobilier, la céramique, la verrerie, etc., combien nous trouverons à blâmer!

Le mobilier... voici d'abord des chaises gothiques, ajourés d'ogives multiples trilobées, quadrilobées... que sais-je encore?... Et puis des fauteuils « genre Renaissance », copieusement pourvus de colonnes torses; la colonne torse était alors un article de foi et d'exportation pour les ébénistes; en haut du dossier, une « gente damoiselle » l'inévitable ferronnière au front, émerge, entre deux effroyables chimères, d'un cuir aux découpures bizarres. La céramique... voyez ces vases, ces assiettes, ces corbeilles couvertes des roses horriblement parfaites, mais parfaitement horribles, qui mériteront à l'infortuné Redouté l'exécration des générations futures; la verrerie... souvenez-vous de ces objets d'un art paradoxal où la matière naturellement la plus légère, la plus transparente et aussi la plus brillante, et la plus lumineuse, est systématiquement alourdie, solidifiée, obscurie, opacifiée... je ne critique pas, je rappelle..

Ce qui frappe d'abord dans l'art décoratif, à l'époque romantique, c'est le manque d'unité dans ses tendances. On a dit avec raison que l'ennui naquit de l'uniformité, mais la diversité poussée trop loin engendre l'exaspération. Il y a quelques années, on fit au Champ-de-Mars une « exposition des arts » au commencement du siècle; il y avait là des objets fort divers dont la plupart étonnaient notre œil déshabitué de la hardie et parfois brutale fantaisie impériale. Mais, malgré cette très grande variété, l'esprit percevait comme un sentiment d'unité, si je puis ainsi dire; on avait une vue d'ensemble de l'art d'une

époque, cet art pouvait plaire ou ne pas plaire, mais enfin l'homogénéité de la manifestation inspirait une sorte de respect parce que l'on percevait l'expression d'une conviction bien arrêtée.

Formons par la pensée une exposition de l'art décoratif d'une période quelconque du règne de Louis-Philippe; combien le spectacle sera différent! Plus d'unité parce que plus de conviction, ou plutôt plus d'unité parce que toutes les convictions. Les décorateurs romantiques sacrifiaient à tous les dieux; c'étaient des hommes de trop de foi.

Épée offerte au général Cavaignac en 1848. Sculpture de Cavelier. (Froment-Meurice, orfèvre.)

Les grands romantiques surent trouver un art nouveau par l'étude enthousiaste des arts de tous les temps et de tous les peuples; mais ce qui était possible aux peintres, aux sculpteurs, aux poètes, ne le fut pas aux simples ébénistes; littéralement les décorateurs perdirent la tête; à un moment ne les vit-on pas tenter de marier le Grand-Turc avec la République de Venise! Ils firent un effroyable mélange du Moyen-Age avec la Renaissance, un peu des rocailles de Meissonnier, brochant sur le tout.

On regrette la sagesse compassée de l'époque précédente et l'on se demande si, pour saper les doctrines académiques, il était vraiment nécessaire de mettre à néant tout un ensemble de traditions raisonnables que nos décorateurs n'avaient encore jamais perdu de vue; j'accorde que le mobilier de l'Empire, sa céramique, etc., sont d'aspect peu souriant, mais les formes des fauteuils, des canapés, des aiguières et des vases, etc., de l'époque impériale sont étudiées avec soin; peut-être la pureté de la ligne est-elle recherchée avec quelque pédantisme; mais, tout au moins, il y a là une préoccupation plus honorable que celle d'étonner et de surprendre par des combinaisons inattendues qui trop souvent choquent le bon sens et le goût.

Évidemment, il n'était pas possible que les beaux-arts, comme on disait, se transformassent dans un sens, tandis que les décorateurs eussent suivi une voie absolument différente. Ce fait aurait été bien nouveau, mais il se produisit une autre nouveauté également surprenante; les décorateurs prétendirent supprimer toute transition, ils voulurent sauter de l'hiver à l'été sans passer par le printemps; ils songèrent à substituer un art nouveau à un art ancien sans rien conserver du dernier, ce qui ne s'était pas vu encore, même à l'époque de la Renaissance. Mieux avisés furent les peintres qui, abandonnant des traditions devenues surannées et stériles, se rattachèrent bien vite à des traditions vivaces et fécondes; nos décorateurs, eux, ne se rattachèrent à rien du tout, les malheureux, ils voguèrent

au souffle de la mode sur l'océan de la banalité, pour employer une figure d'un romantisme prudhommesque dans le genre de celles que se permettait l'ancien *Constitutionnel*.

Prudhon a su montrer qu'il était possible de créer des œuvres décoratives charmantes sans abandonner le goût académique; une tentative dans ce sens n'aurait eu aucune chance de succès à l'époque romantique par la raison péremptoire que Prudhon n'était pas un romantique. Les œuvres, quelle que fût leur valeur, qu'il eût produites dans une certaine donnée, eussent été confondues dans la réprobation générale d'un genre qui avait définitivement cessé de plaire; mais le grand artiste avait bien trop de tact pour agir ainsi; venant à l'époque romantique, il eût ajouté un peu du goût romantique au fond classique qu'il se fût bien gardé de traiter en défroque inutile, car il n'aurait pu le remplacer tout au moins du premier coup.

Bénitier offert par les dames de la ville de Marseille à la comtesse de Chambord (1847).

Nos décorateurs ont longtemps porté la peine de la faute commise par leurs prédécesseurs. Il a fallu trente ans et plus des efforts les plus intelligents pour renouer la chaîne imprudemment brisée.

Les lecteurs de la *Revue* savent à quels concours je fais allusion ici.

*
* *

Le public des amateurs fit un long crédit à nos artistes industriels; on les voyait chercher et, très patiemment on attendait qu'ils eussent trouvé quelque chose; les épaves du passé, pieusement recueillies, puis ardemment recherchées, acquéraient chaque jour une valeur plus grande, mais leurs heureux possesseurs continuaient à se meubler comme le commun des mortels; le collectionneur le plus délicat se contentait du banal acajou de la rue Saint-Antoine; un jour arriva où la fatigue, j'allais dire le dégoût, se produisit : les amateurs firent respectueusement remarquer aux ébénistes la différence qui existait entre les meubles de leur cabinet ou de leur atelier et ceux de leur salon... Tout ce qui venait de chez le fripier était superbe, tout ce qui sortait du magasin à la mode était odieux... Les ébénistes ne se laissèrent pas démonter et, avec la complicité des acheteurs, ils imaginèrent « le mobilier de style ».

C'était descendre encore d'un échelon.

Les décorateurs de l'époque romantique prétendaient à l'art d'accommoder les restes à la mode du jour; ils ne s'essayaient pas seulement à adapter, ils voulaient encore créer. Chenavard, dont l'influence fut si funeste, ne se contentait

pas d'emprunter aux modèles anciens des éléments pour ses propres compositions; ces éléments, il les transformait avec sa facilité déplorable, — la facilité des improvisateurs qui ne se préoccupent guère plus de la rime que de la raison, — et cette transformation n'était pas sans analogie avec celle qu'un faubourien déclamant une tirade de Corneille ferait subir à la langue du XVIIe siècle; mais au moins, avec Chenavard, un principe était sauvegardé : l'invention intervenait encore dans la composition d'une œuvre décorative.

Avec le mobilier de style, la question a été simplifiée pour le décorateur comme pour l'acheteur. D'ailleurs, le mobilier de style était devenu une nécessité, il faut bien le dire, créée par l'infériorité, au point de vue du goût, du mobilier qui l'avait précédé. En dernière analyse, on peut dire que c'est aux fantaisies trop souvent inacceptables des artistes industriels de la période romantique que nous devons les meubles dits de style.

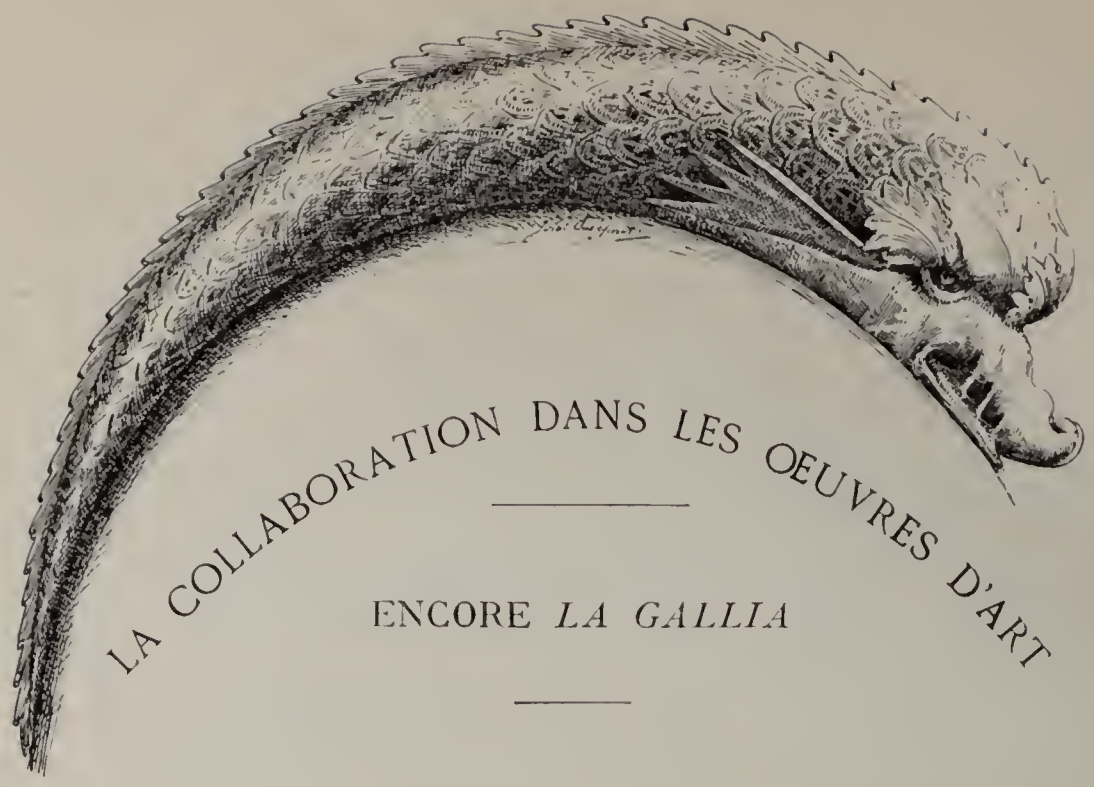
Le mobilier de style jouit encore d'une vogue générale, mais pourquoi donc cette vogue persisterait-elle après que les causes qui l'ont amenée auront disparu? Évidemment, il y a beaucoup de cette force, que l'on appelle la vitesse acquise, dans le goût du public; par habitude on continuera à demander des tables Henri II et des garde-cendres Louis XVI, même après la complète éclosion du style nouveau; mais bientôt, la mode aidant, personne ne voudra plus entendre parler des garde-cendres Louis XVI et des tables Henri II. Ce jour-là le mal dont notre art décoratif souffre depuis si longtemps sera enfin enrayé.

Il semble bien qu'à l'horizon nous apercevions cette vague clarté qui annonce le lever de l'aurore; un beau jour s'annonce pour l'art décoratif... Les dieux en soient loués... Ce beau jour, il y a si longtemps que nous l'attendons que la seule espérance de le voir paraître nous remplit d'allégresse. Saluons les signes précurseurs d'une prochaine Renaissance.

Mais, si nous envisageons l'avenir avec confiance, jetons quelquefois un regard sur le passé, qui contient tant de profitables leçons dans l'exemple des romantiques que j'ai voulu rappeler aujourd'hui. Nos artistes décorateurs peuvent trouver un enseignement : si nos pères de la génération de 1830 n'ont pu parvenir à créer un style décoratif nouveau, c'est parce qu'ils n'ont pas su voir nettement le but qu'il leur fallait atteindre; ils ont éparpillé leurs efforts, ils ne sont pas parvenus à fixer leurs enthousiasmes, ils ont, enfin, manqué de persistance et de conviction.

Mais, nous-mêmes, possédons-nous ces qualités qui ont fait défaut à nos devanciers? Sans montrer trop d'optimisme, on peut répondre oui. Nous avons la foi absolue que l'étude raisonnée de la nature peut seule ouvrir une voie nouvelle à l'art décoratif; nous avons la conviction arrêtée irrévocablement que l'œuvre d'art est la résultante, si je puis dire, d'une série de déductions logiquement coordonnées; ce sont là des principes féconds, ce sont là des bases sur lesquelles on peut bâtir un édifice solide.

CAMILLE LEYMARIE.



LA COLLABORATION DANS LES OEUVRES D'ART

ENCORE *LA GALLIA*

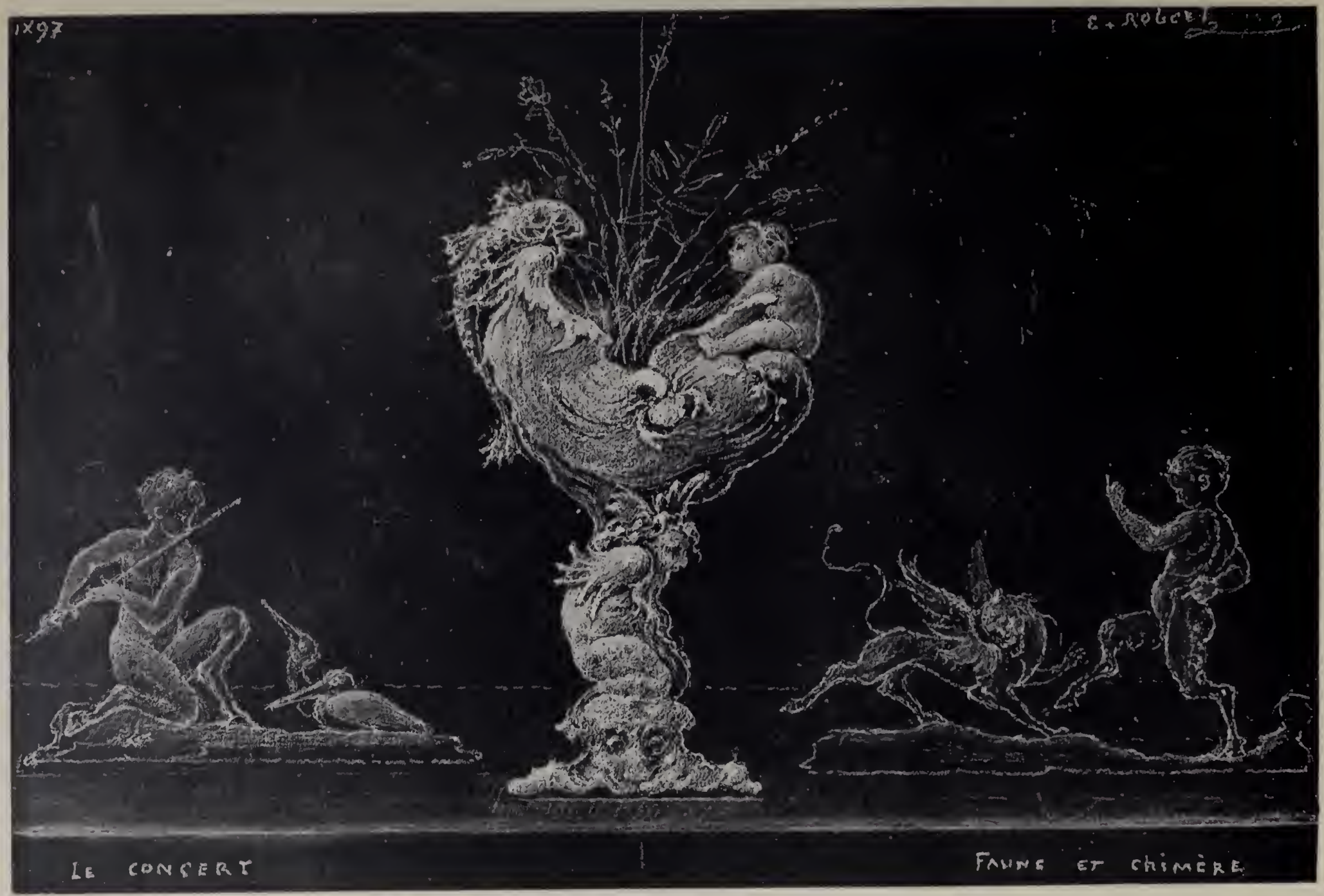
La très vive sympathie que le directeur de la *Revue des Arts décoratifs* éprouve pour M. Eugène Robert et sa grande estime pour le talent de ce sculpteur si distingué nous amènent, encore une fois, — ce sera la dernière! — à entretenir nos lecteurs de cette question de la *Gallia* et à publier une nouvelle lettre de l'artiste en réponse à l'article de l'orfèvre M. Falize, paru ici même, au mois de novembre dernier. En vérité, il est temps d'en finir avec cette affaire, et, comme on dit au Palais, la cause est entendue!

Quelle est la conclusion qui s'en dégage? Celle-ci tout d'abord, qui ne laisse point d'être assez piquante : c'est que, dans ce procès, dont nous avons voulu mettre toutes les pièces sous les yeux de nos lecteurs, il n'y a ni *défendeur* ni *demandeur*. M. Robert ne se plaint pas, et M. Falize ne réclame rien. Le sculpteur n'a jamais songé à inscrire son nom en qualité d'ornemaniste sur le buste de la *Gallia* qui, depuis cinq ans, est au Musée du Luxembourg, et l'orfèvre ne fait nulle difficulté à reconnaître et s'honore même de la part de son collaborateur : il se borne à le mentionner en même temps que les autres — le ciseleur, le damasquineur, l'émailleur, etc., — sur une notice que l'administration du Musée ne met pas sous les yeux du public, ce dont il n'est pas responsable : voilà tout.

Alors, où est le différend?

Il n'y a pas de différend! Entre M. Robert et M. Falize, c'est à peine s'il existe, nous semble-t-il, quelques variantes de souvenirs sur le rôle joué soit par l'artiste ornemaniste, soit par le directeur, le « maître de l'œuvre ». Mais ce que M. Robert ne dit pas, et ce qu'il est aisé de lire à travers les lignes de la lettre que nous donnons ci-dessous, c'est que sa légitime fierté d'artiste proteste contre l'assimilation qu'on pourrait faire de son apport d'invention dans la *Gallia* avec celui des collaborateurs — ciseleur et autres — qu'il nomme des *exécutants*. Il est probable que si le conservateur du Musée du Luxembourg plaçait demain au-dessous de la *Gallia* l'étiquette comprenant les noms des divers coopérateurs de l'œuvre, il n'en éprouverait qu'un médiocre plaisir. De voir son nom confondu avec ceux des exécutants, ne serait-ce pas pour lui comme une espèce de victoire à la Pyrrhus?

Si nous étions le directeur des Beaux-Arts, nous nous efforcerions de donner à M. Eug. Robert une tout autre satisfaction! Nous nous rendrions dans l'atelier de ce fier, de ce rare artiste qui, dédaignant les coteries et vivant à l'écart, est ignoré de ceux parmi lesquels il serait estimé comme un des meilleurs si on connaissait ses œuvres. Là, nous ferions choix



TROIS PROJETS DE SCULPTURE DÉCORATIVE

PAR EUG ROBERT

d'un marbre qui est une pièce de premier ordre, *l'Enfant abandonné*, et nous le mettrions en bonne place au Musée du Luxembourg, où il soutiendrait hautement la comparaison avec les plus beaux morceaux de la statuaire contemporaine. — Ce serait acte de simple justice... et de goût. La part de collaboration que M. Robert a pu avoir dans la *Gallia* apparaîtrait alors au public comme bien peu de chose et quantité vraiment négligeable auprès d'une telle œuvre! Et l'on sourirait des puériles revendications qui nous ont fait répandre tant d'encre!

VICTOR CHAMPIER

Ceci dit, voici la lettre de M. Eugène Robert :

Paris, 23 mars 1897.

A Monsieur Victor CHAMPIER,

MONSIEUR,

Je suis obligé encore, à mon grand regret, de répondre à la nouvelle lettre de M. L. Falize, parue dans le numéro de novembre de votre *Revue des Arts décoratifs*.

La courtoisie et l'amabilité dont fait preuve M. Falize à mon égard, dans sa lettre — en dehors de notre divergence — ne peuvent pas cependant m'empêcher de lui signaler l'erreur dans laquelle il tombe en s'appuyant, pour me dénier le titre d'un des créateurs de la *Gallia*, sur la présence à mon atelier (à ce qu'il croit) d'une esquisse d'un buste casqué et cuirassé faite par M. Moreau-Vauthier.

Partant de cette idée, M. Falize a présenté dans votre *Revue* deux photographies : d'un côté, celle de M. Moreau-Vauthier, de l'autre celle du buste que j'ai fait (moins le masque, naturellement).

En admettant, un instant seulement, la version de M. Falize, il resterait encore à considérer la grande différence qui existe entre ces deux bustes. Mais que deviendra tout le raisonnement de M. Falize, quand j'aurai dit et prouvé plus loin l'erreur dans laquelle il est tombé en croyant que ce buste de M. Moreau-Vauthier a été dans mon atelier dès le commencement de mon travail?

Je ne peux m'expliquer cette erreur que par le temps, déjà assez long, écoulé depuis le travail de ce buste.

Je me vois donc obligé pour vous, pour vos lecteurs, de faire à mon tour l'historique de ce buste, exactement comme je l'ai fait autrefois pour M. Maillet. S'il y a quelque différence avec le récit de M. Falize, le public jugera. Mais j'espère n'avoir pas à revenir sur ces détails.

Donc, M. Falize est venu à mon atelier, en 1888, me demander de faire un buste avec une tête modelée par M. Moreau-Vauthier, qui lui avait laissé la liberté de faire un buste à sa guise, en me disant que j'étais plus préparé qu'un autre pour faire ce travail, étant à la fois ornemaniste et figuriste. Nous étant mis d'accord sur le point que le buste serait *casqué* et *cuirassé*, je lui montrai, tout en causant, un buste de jeune guerrier italien cuirassé seulement et une esquisse de jeune homme casqué et cuirassé. Nous échangeâmes quelques idées sur ce que l'on pourrait faire, et M. Falize, en s'en allant, me dit textuellement : « Cherchez! qu'est-ce que ce sera? Dieu, table ou cuvette?... »

Ces paroles prouvent assez, je crois, qu'à ce moment M. Falize ne pouvait avoir l'idée de mettre sous mes yeux l'esquisse de M. Moreau-Vauthier, et préférait me laisser la liberté de chercher ce buste en me donnant le moulage du masque créé par M. Moreau-Vauthier.

Je cherchai donc. J'eus naturellement, pendant tout le cours de mon travail, les avis de M. Falize. Quand ce travail fut à peu près terminé, l'esquisse de M. Moreau-Vauthier apparut chez moi, sans que je puisse encore me rendre compte du motif qui la fit apporter. Cela ne pouvait être agréable à M. Moreau-Vauthier, soit que son esquisse lui parût préférable, soit que le nouveau buste semblât mieux.

Quant au cimier dont parle M. Falize, il a été changé, en effet. J'avais d'abord esquissé un genre de sphinx; puis je proposai de lui mettre deux hommes renversés sous ses griffes. L'idée plut à M. Falize; mais ensuite une certaine difficulté d'arrangement, le temps devenu trop court, firent renoncer — sur les conseils de M. Bapst — à ce cimier, et je recomposai le petit dragon qui existe actuellement.

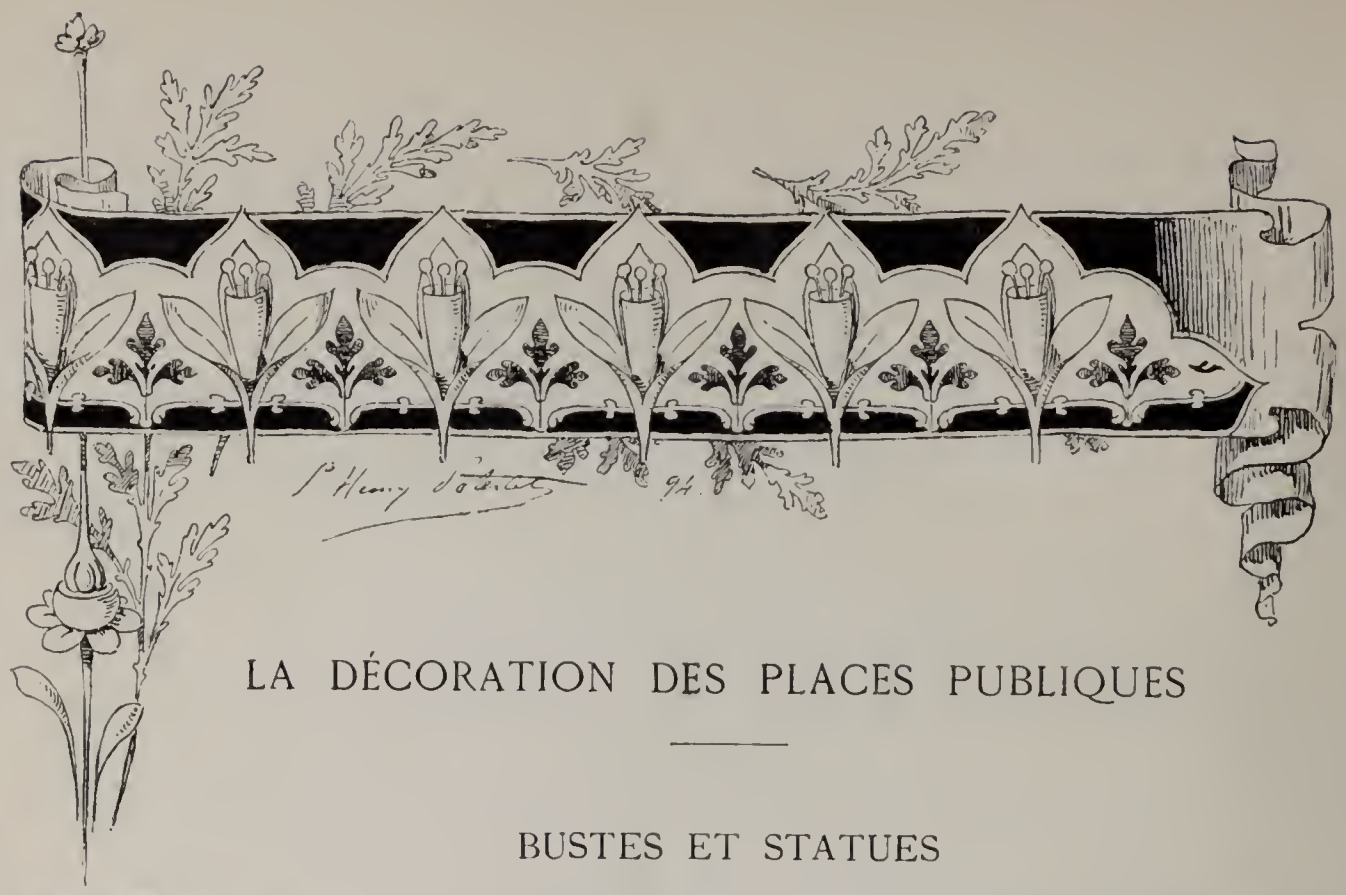
Le buste livré, je n'ai eu qu'une fois l'occasion de voir la ciselure, et je n'ai pas eu à m'occuper de l'exécution qui nécessite le concours de divers collaborateurs de talent, — mais comme *exécutants*.

Maintenant, répondant au reproche que me fait M. Falize d'avoir plutôt parlé pour le public, en laissant publier ma réponse dans la *Revue* de M. Maillet, je dois dire que les lettres de M. Falize, ma réponse, tout est évidemment pour le public, et cette discussion n'est nullement d'ordre privé.

Et, pour terminer, que M. Falize sache bien que si je tiens essentiellement à l'exactitude des faits, je n'ai sûrement aucune animosité personnelle en faisant ces rectifications.

Veuillez, Monsieur, agréer l'expression de ma considération distinguée.

EUG. ROBERT.



LA DÉCORATION DES PLACES PUBLIQUES

BUSTES ET STATUES

Puisque nous avons le noble projet d'édifier à nos illustrations des bustes, statues ou allégories destinés à rappeler leurs mérites différents, nous devrions songer au milieu pour lequel ces représentations sont destinées : ce à quoi l'on ne pense pas toujours. Sans doute, on ne fait plus de ces *bonnes* figures comme il en existe dans la cour de Versailles ou au Louvre, ou au Luxembourg; sans doute, on évitera, comme en ce dernier jardin, comme aussi à la gare du Nord, de nous représenter une infinité de Vénus de Milo; néanmoins, nous devons apporter quelque mesure dans le choix et dans la forme. Ces réflexions nous sont venues au sujet de plusieurs statues dont l'appropriation nous semble au moins singulière.

On ne se préoccupe pas toujours de l'effet que produira tel buste, telle figure, tel ensemble en disproportions avec le fond, l'architecture, l'exécution même.

Si le *monument élevé à Murger,* près de la belle fontaine Médicis, nous paraît convenir au caractère de l'homme, à son titre de poète, à sa modestie également, au rang qu'il tient, enfin, dans la littérature; si le *buste de Watteau,* fort joliment accompagné et délicatement traité, nous semble des plus heureux comme arrangement et comme emplacement dans un cadre de verdure... combien d'autres œuvres ne nous présentent point toute la satisfaction désirable! Combien nous mettent mal à l'aise ou nous impressionnent désagréablement par la vilaine teinte de leurs bronzes, comme le *Papin* et le *Leblanc* des Arts-et-Métiers, entre autres! Mieux nous plaisent ces bronzes de la place de la République, du boulevard Saint-Michel, du square des Arts-et-Métiers, charmeurs sous leur teinte d'émeraude ravivé sans cesse par les éclaboussures des jets d'eau. C'est de quoi faire valoir le travail de l'artiste; c'est comme le chant de son âme.

L'architecte de son côté, l'artiste du sien, ne se préoccupent, en général, que de leur propre affaire et dans son agence et dans son atelier, sans songer à l'effet produit, à l'enveloppe aérienne, à la perspective. Le premier imagine son ensemble d'une manière, avec un piédestal dans le goût de cette fausse Renaissance en usage depuis si longtemps;

le second établissant son modèle à sa guise, sans aucun souci de la matière dans laquelle il doit être reproduit, ce qui importe beaucoup.

Que ne prend-on l'habitude, comme sous Louis XIV, de toujours présenter le plâtre à la place indiquée? Ce serait une méthode peu coûteuse et qui éviterait peut-être certains mécomptes? Pourquoi le *monument érigé à Dumas* le père convient-il de tous points, malgré quelques faiblesses du modelé? C'est que l'ensemble répond au sentiment général, qu'il y a une certaine harmonie dans le groupement des figures. C'est bien l'idée que nous avons conçue de l'auteur et de son œuvre, si répandue dans le vulgaire.

Il n'en est pas de même pour l'énorme *Béranger*, du square des Arts-et-Métiers, pour cet homme que nous avons vu trottiner si souvent dans ses tournées du matin. Nous en dirons autant du massif *Voltaire*, de l'Institut, si peu en rapport avec l'entourage, avec la taille de ce philosophe, dont la statue *assise* fait si grand effet dans le péristyle de la Comédie-Française. Comme il est bien en compagnie du *Corneille* de Falguière, du Corneille si simple et si vivant de l'auteur du *La Rochejaquelein!* et même tout près de la *statue de George Sand*, par Clésinger, placée au foyer, côte à côte avec les admirables *bustes de Caffiery*. Voilà de l'art décoratif véritablement compris!

Pourquoi nous a-t-on sorti des magasins cette malencontreuse *République de Soitoux*, placée devant le palais Mazarin qui l'écrase absolument de toute son envergure? Quelle disproportion d'échelle!

Avons-nous mieux dans l'immense *République* tenant un bouquet de persil et qui se voit hors d'axe, lorsqu'on descend le faubourg du Temple? Quelle inégalité avec les statues du piédestal et les minces bas-reliefs, fort bien exécutés du reste!

Les squares offrent un asile plus assuré aux figures; elles y sont mieux dans le calme des pelouses, sur le fond des verdures, au repos des solitudes, ou bien encore dans le retrait presque mystérieux des édifices, comme le Regnault de l'École des Beaux-Arts, et même encore sur les façades, si, toutefois, elles sont comprises comme le *Mascarille* du théâtre de la Gaîté ou l'*Ophélie*, de Falguière, à l'Opéra.

C'est une chose difficile de créer une œuvre pour le plein air! Préault s'y est montré grotesque, lui si puissant, comme en son Christ de Saint-Gervais; mais Toussaint nous a donné, près du Vaudeville, des *cariatides superbes* et du plus énergique accent.

Delaplanche a son *Éducation maternelle*, du square Sainte-Clotilde: la *Porteuse de pain*, du square Saint-Jacques joue très bien son rôle dans l'ensemble, et le *Th. Renaudot*, en face du Palais de Justice, a très bonne tournure et ne perd rien dans l'air ambiant. Il nous semble que la sculpture décorative doit être sobre, de lignes simples, d'accentuation en dedans et non en dehors comme le *Maréchal Ney* de Rude, cette figure si bien modelée dont le geste est outré, et dont la ligne, de la botte à la pointe du sabre, est sans fin.

A quelques pas, un homme sage et réfléchi, un statuaire qui compose toujours bien, nous présente le *Lion de Belfort*, malheureusement en fonte terne.

Ah! les maîtres du mouvement ne sont pas toujours heureux quand il leur faut prendre place dans l'architecture, et c'est ainsi que Carpeaux, statuaire de génie, a troué le mur, au pavillon de Flore et à l'Opéra.

Osera-t-on blâmer l'un de nos grands sculpteurs! Son *monument à Delacroix* ne nous offre-t-il pas le spectacle d'un gavroche, supérieurement modelé, applaudissant un vieillard qui vient de sauver une femme noyée; le tout couronné par le buste le plus beau qui ait été fait de notre temps. Et dans son *monument à Boussaingault*, si mal placé devant une grille, et sans reculée derrière une chapelle du xve siècle, ne nous donne-t-il pas le sentiment d'une femme qui fait des scènes à son mari, sous un buste disproportionné, monté sur une colonne à laquelle ne se rattachent point les personnages?

C'est ce qui nous fait blâmer ce *tambour effréné*, bousculant une colonne sur laquelle est perché le pauvre petit *buste du grand Raffet*, juste en face la *statue* immense du petit Meissonier. Enfin, tout cela est crânement modelé et fait encore mieux que le *Louis XIV*

de la place des Victoires et même que le *brave Louis XIII*, de la place Royale-des-Vosges, dénommée en 93 place de l'Indivisibilité.

Nous verrons quelque jour le *Triomphe de la République*, qui doit être inauguré place de la Nation. Cette composition sera non seulement sculpturale, mais homogène, architecturale, décorative et rappelant les belles compositions de Rubens. Il appartient donc à l'architecte chargé, tout d'abord, de la composition générale de dresser son plan en vue de la place, avec un piédestal conforme au style de la figure (le contraire s'est produit à l'Hôtel-de-Ville, où des messieurs en paletot sont en avant de niches Renaissance) et d'exiger du statuaire une correction de lignes, une sobriété de mouvements qui conviennent seules au grand Art. Qu'importe si le sculpteur est faible... la pensée est là, et c'est le principal.

De plus, nous voudrions que l'architecte songeât aux accrochoirs nécessaires pour les couronnes et autres impedimenta dont les députations encombrent les Bobillot et autres.

Autant mettre une borne et des drapeaux dessus! Que devient une œuvre, si elle est belle, quand elle disparaît sous les trophées ou emblèmes, comme la *statue de Strasbourg?*

Il y aurait là quelque montre de respect pour l'artiste et le héros dont il a représenté l'image. Et, du reste, toutes ces guirlandes, ces étoffes salissent et pourrissent la pierre, décolorent le bronze, déshonorent le marbre. Le *monument de Gambetta*, déjà gâté par un affreux pylône, contient assez de bons morceaux pour qu'on lui épargne ces profanations.

Nous le désirons pour l'avenir.

Une couronne sur la tête du *Shakspeare* ou de l'*Étienne Marcel*, c'est comme un bonnet de coton au *Réveil* de Rodin. On tue une figure et quelquefois un homme avec cela.

E. PASCAL.

CHRONIQUE DU MOIS

La Manufacture de Sèvres; démission de M. Chaplain; le vice du régime de cet établissement national.
A propos de la reconstruction de la rue Réaumur.
Un projet qui dort, relatif à l'embellissement des façades de maisons.
L'organisation du Musée du soir.

Petite révolution à la Manufacture de Sèvres: M. Chapelain, l'éminent graveur qui, il y quinze mois, avait accepté de remplacer M. Coutan comme directeur des travaux d'art de notre institut national de céramique, vient de donner brusquement sa démission. On pense si les reporters se sont précipités sur sa sonnette, à l'atelier du palais Mazarin! Peine perdue! M. Chaplain, pour échapper aux interrogatoires indiscrets, s'était empressé de quitter Paris. Un opportun voyage à Malte l'affranchissait de toute confidence.

Ayant ainsi le champ libre, l'Administration des Beaux-Arts en a profité pour faire circuler dans la presse des explications remplies d'une ingénieuse bonne humeur. La démission de M. Chaplain, fit-elle dire, était chose toute naturelle. Le célèbre artiste n'était-il pas resté plus d'une année à son poste? Et un an de direction n'était-ce pas suffisant pour infuser à la vieille Manufacture les idées d'art capables de donner à la céramique officielle l'orientation nouvelle qu'exige la prochaine Exposition de 1900? M. Chaplain, ayant accompli ce prodige, passait la main à son adjoint, le très sympathique M. Sandier. Rien que de très simple en tout cela...

Là-dessus, grand éloge de notre ami M. Sandier, qui a, du moins, — et nous nous en réjouissons pour cet homme de talent, — la chance en cette occasion d'être un élément utilisé dans les fils arachnéens de la diplomatie administrative!...

Mais que d'efforts pour arriver à tromper le public! que de malices pour masquer la vérité! Et pourquoi ne pas la dire tout bonnement, cette vérité? Pourquoi ne pas avouer que M. Chaplain quitte Sèvres, comme était parti M. Coutan, comme partiront, nous l'affirmons en complète assurance, tous ses successeurs, avec l'écœurement de se sentir impuissants à réagir contre la routine qui règne à la Manufacture?

Vainement, l'Administration des Beaux-Arts a imaginé un palliatif. Vainement elle a inventé un comité de direction des travaux d'art, composé de trois personnes (un sculpteur, un peintre et un architecte), qui sera désormais présidé (?) par M. Chaplain. Ce que M. Chaplain n'a pas réussi à faire, alors qu'il avait l'autorité de la fonction, il le fera moins encore — en supposant même qu'il le tente, ce qui n'est pas probable — maintenant qu'il s'en est déchargé.

Quel est donc le vice fondamental du régime de notre manufacture nationale, si profond et si funeste que ni le talent ni le caractère d'hommes de la trempe de M. Chaplain ne peuvent en avoir raison? Nous l'avons dit maintes fois, dans cette *Revue*. Il est dans le faux principe d'une triple direction, partagée entre un administrateur, un directeur de travaux d'art et un directeur technique, ayant tous trois des attributions qui se contre-balancent. Un

chef unique, *compétent* et responsable, ayant sous ses ordres un personnel ne relevant que de sa seule volonté, et pouvant tenir tête à un directeur de la fabrication; une organisation, enfin, analogue à celle du théâtre de l'Opéra, par exemple, avec un cahier des charges intelligemment compris, voilà ce qu'il faut à Sèvres, si l'on veut galvaniser cette antique institution, et lui faire reprendre son éclat.

Pourquoi les manufactures similaires de Copenhague et de Berlin sont-elles vivantes, actives et florissantes? C'est qu'à leur tête il y a des hommes et non des rouages d'État.

∴

A propos de la reconstruction de la rue Réaumur, M. Blachette, conseiller municipal du quartier Gaillon, déposait, dans la séance du Conseil municipal du 7 juillet 1896, l'intéressante proposition suivante :

« Le Conseil délibère :

» 1° Un concours est ouvert entre tous les propriétaires des maisons à construire dans la rue Réaumur;

» 2° Les six maisons classées comme ayant les plus belles façades seront dispensées des droits de voirie;

» 3° Le jury chargé de juger ce concours sera composé de la manière suivante :

» M. l'Inspecteur général des services d'Architecture de la Ville de Paris, président;

» Deux membres du Conseil municipal;

» L'architecte-voyer en chef;

» L'architecte-voyer en chef adjoint;

» Deux architectes désignés par les propriétaires. »

Ce projet, renvoyé immédiatement à l'Administration, soulève une question intéressante. Déjà, dans plusieurs villes étrangères, à Bruxelles notamment, les autorités municipales se sont préoccupées de favoriser la décoration murale des maisons. Nul doute qu'il n'y ait d'importantes choses à faire en ce sens, et peut-être y reviendrons-nous plus longuement. Cependant, malgré le caractère d'urgence, l'Administration n'a pas encore statué, le projet va de bureau en bureau, d'architecte en architecte, sans profit pratique.

Et, pendant ce temps, la rue Réaumur se construit.

∴

Le *Musée du soir*, préconisé avec tant de succès par Gustave Geffroy, entre dans la voie des réalisations.

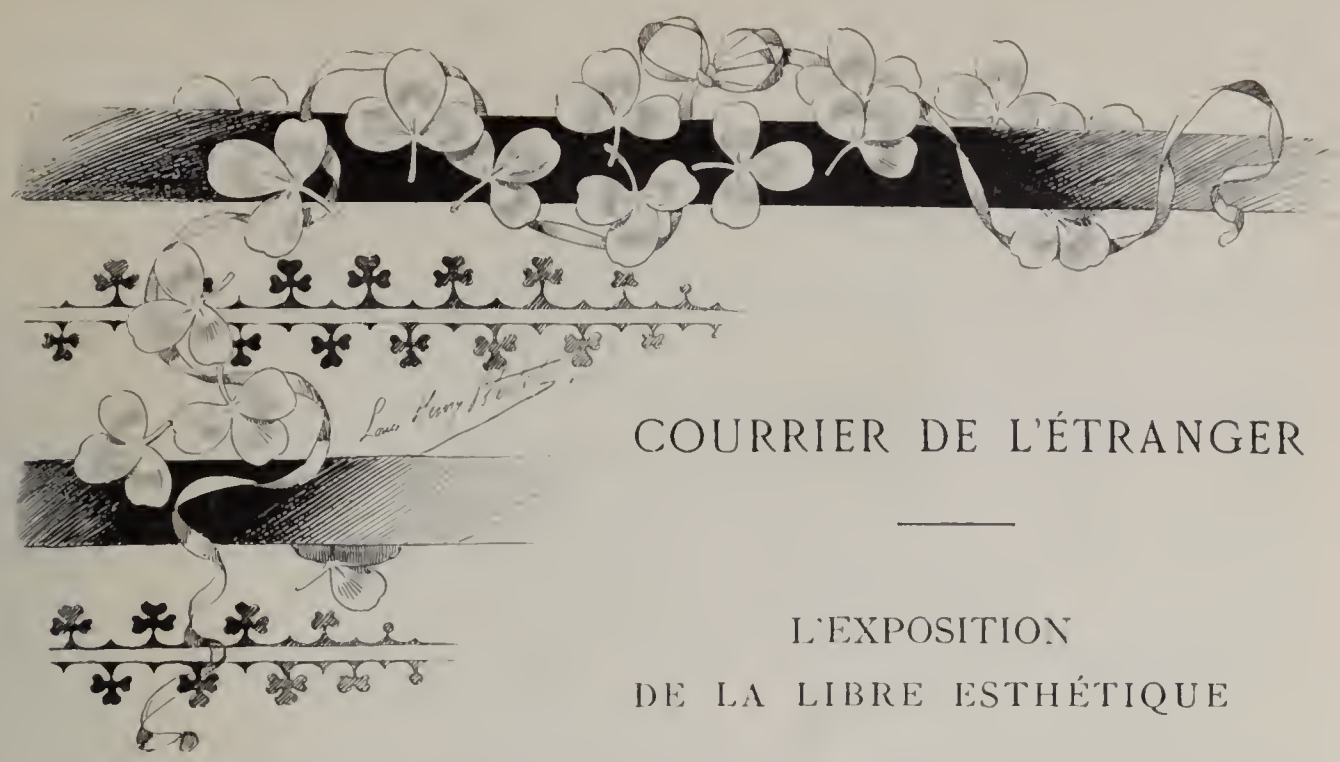
Le local provisoire est choisi : ce sera la salle Saint-Jean, à l'Hôtel-de-Ville. Des moulages ont été achetés au Trocadéro, et les grands établissements de reproduction photographique ont mis à la disposition du nouveau Musée des collections de documents intéressant les industries d'art.

Mais ce n'est pas tout. Des commissions sont convoquées, les artistes consultés. Et ce sont Carrière, Dampt, Carabin, Piat. M. Carabin a insisté sur l'éducation non plus théorique, mais pratique, qui devrait être donnée. Le bois, le fer, présentés dans leurs transformations successives, montreraient ce que peut devenir la matière brute, disciplinée par de véritables artistes et d'habiles ouvriers.

Il a été ainsi appelé à préconiser l'idée des *Ateliers du soir*, développée par M. Charles Saunier dans l'un des derniers numéros du *Livre vert*. Ces ateliers, qui mettraient l'outillage à la libre disposition des travailleurs (ainsi qu'en une bibliothèque, des livres), permettraient, au moyen de l'enseignement mutuel, d'initier les travailleurs à tous les secrets de leur profession, en même temps que, grâce à la libre disposition de l'outillage, ceux-ci pouvaient réaliser des projets que trop souvent ils sont obligés d'abandonner faute de matériel.

Notre collaborateur Henry Nocq, si compétent dans toutes ces questions, a adressé tout récemment à la Commission un mémoire où se trouve développée l'économie de ce dernier projet.

JUDEX.



COURRIER DE L'ÉTRANGER

L'EXPOSITION DE LA LIBRE ESTHÉTIQUE

Je ne sais pas si notre œil s'habitue aux formes qui commencèrent par nous étonner, ou si les audaces se calment par suite du voisinage, des échanges d'idées et des concessions mutuelles entre les artistes les plus audacieux et les tempéraments plus calmes; mais il me semble que, d'année en année, la Libre Esthétique s'assagit. Ce qui fut d'abord la suite naturelle et très ressemblante de l'exposition des XX, la plus intransigeante réunion d'artistes qu'on ait jamais vue à Bruxelles et même à Paris, ressemble plutôt aujourd'hui à un Champ-de-Mars réduit, proportionnel à la grandeur des deux villes, à un Champ-de-Mars où les farouches indépendants ne tiendraient pas la première place; mais où, par contre, on ne trouverait jamais, et en cela l'avantage reste à Libre Esthétique, certaines vulgarités bien pompières, bien vulgaires, qu'on voit chez nous avec étonnement autre part qu'aux Champs-Élysées et dans les cercles.

Au reste, l'envoi important de Besnard contribuait fortement à donner à l'exposition l'aspect Champ-de-Mars qui m'a frappé. C'était, cette année, le tour de notre compatriote A. Besnard à présenter un envoi d'ensemble, et ayant répondu dans une large mesure à l'appel d'Octave Maus, il occupait à lui seul tout un côté de la plus grande salle. Rien de bien neuf à dire sur des toiles que nous avons presque toutes déjà vues.

Que dire aussi qui n'ait été déjà dit de Claude Monet et de nos meilleurs artistes dessinateurs et graveurs, Lunois, Janniot, Maurin, Toulouse-Lautrec, même en se bornant à constater l'habituel succès? Du côté des objets d'art, plusieurs envois inédits représentent l'Art français peu abondamment, mais en assez bonne forme. Ce sont des gaufrages de Charpentier et sa sonnette de table; des meubles de Plumet, dans le genre que le public parisien a fort apprécié cet hiver rue Caumartin, aux Artistes modernes. Un envoi très curieux de Carabin offre cette particularité frappante — tant nous sommes enclins à spécialiser toutes choses et tout le monde — qu'aucune des œuvres exposées n'est en bois. Le « miroir » est en cuivre estampé, et les « danseuses » sont une suite de statuettes en bronze. Nous reverrons ces figurines au Salon du Champ-de-Mars; il est donc superflu de les décrire ici et d'affirmer l'opinion que j'ai de ces attitudes tout à fait curieuses et d'un sentiment d'art exceptionnel. Je ne signalerai, pour ne pas laisser plus qu'il ne convient dans l'ombre nos camarades français les plus illustres, que Grasset, Thesmar, Chaplet, Roche et Bonnard, et je mentionnerai pour finir, mais sans y insister indécemment, la vitrine d'un certain gratteur de métaux précieux nommé Henry Nocq.

L'Angleterre est bien représentée par une sélection irréprochable d'affiches de Sumner, de cartons et plans de Voysey, de cuivres martelés de la Birmingham Guild of Handicraft. Les reliures de Cobden Sanderson sont de véritables merveilles, et rien n'approche plus que les bronzes et cuivres de R. B. Rathbone de l'idéal d'un art simple, pratique et pourtant très raffiné.

La principale attraction parmi les œuvres décoratives belges, le clou de l'exposition est la salle à manger composée par l'architecte Horta. J'ai examiné avec soin cette salle à manger. Non que M. Horta soit un nouveau venu. Tous ceux d'entre nous qui suivent

d'un peu près les mouvements d'art décoratif à l'étranger et font pour cela quelques pèlerinages à Londres, à Bruxelles et même à Berlin, connaissent déjà celui qu'un de nos confrères de Paris vient de découvrir comme un novateur. Novateur est trop dire. M. Horta est un architecte ingénieux et réfléchi, — c'est déjà beaucoup cela, — j'entends qu'il a des trouvailles heureuses et ne les applique pas sans discernement. La maison de M. T..., qu'on cite volontiers, est tout à fait bien comprise comme disposition, comme profit tiré de l'emplacement; on y sent à la fois l'intimité de tous les instants sagement réglée à l'intérieur et la prudente défense du home contre les indiscrétions de l'extérieur; impossible d'imaginer meilleure disposition des pièces et plus parfaite entente du confort dans un espace limité. Quant à la décoration, c'est autre chose. M. Horta n'excelle que dans les arrangements du fer, les murs sont moins heureux. Partout où il n'a pas employé des papiers anglais ou anglicisants, partout où il a voulu entortiller des peintures d'arabesques flamandreuses, il est tombé dans cet excès compliqué que je voudrais reprocher à plusieurs décorateurs belges. On dirait des paquets de reptiles enlacés ou d'un infernal macaroni. Les qualités et les défauts se retrouvent naturellement dans la salle à manger de la Libre Esthétique. Les rampes de fenêtres, très bien traitées, — sans aucun assemblage à mi-fer ni soudure, rien que des rivets, — arrivent au plus complet résultat décoratif avec le minimum de frais. Les appliques de cuivre et le lustre, les poignées de portes, les crémones, tout cela montre chez M. Horta une entente exceptionnelle de la serrurerie. Mais, entraîné par son goût du métal tordu avec audace et netteté, par son tempérament de forgeron, lorsqu'il transporte dans le bois le même parti-pris d'enroulements et de volutes, il se trompe, et nous qui savons que le bois a un fil et ne se prête pas du tout aux mêmes fantaisies que le métal, nous sommes forcément désorientés par ces meubles et nous regrettons qu'ils ne soient pas plus simples, car nous pourrions goûter sans gêne la disposition si pratique des étagères, des buffets et des sièges, et la qualité de grain d'un acajou blanc, superbe bois du Congo, dont je suis heureux de devoir la révélation aux sujets de Léopold II.

Les enroulements de reptiles, je les revois donc partout, sculptés sur les meubles, peints sur les murs, inquiétants, et tous « ces serpents qui sifflent sur *nos* têtes », je pense tout à coup que je les ai déjà vus ici, sur certains papiers de M. Moreau, même sur quelques cartons de M. Lemnen, dont j'aime le talent cependant; sur le pupitre qu'expose cette année le bon sculpteur du Bois; je les retrouve dans les bijoux intéressants du même du Bois et dans son chandelier en bronze délicieusement patinés. Je les reconnais trop souvent, et je dois en faire part aux amis de Bruxelles.

« Si vous n'y prenez garde, on dira de vos œuvres *le style serpent,* comme on a failli dire à Paris de certaines décorations *le style chardon;* et vous avez trop d'esprit pour ne pas éviter de vous enfermer dans une formule. »

Van de Velde n'a pas exposé. Il figure au catalogue à côté de W. Finch. Finch, dont les poteries populaires ne sont pas encore connues à Paris, fait partie de cette sorte de corporation rassemblée à Ucele par Van de Velde. C'est une intéressante tentative de groupement artistique. A la campagne, mais tout près de Bruxelles, quelques bons artisans de différents métiers se trouvent réunis et concourent à des travaux décoratifs d'ensemble; ils peuvent, au besoin, bâtir une maison et la meubler. Ainsi s'est bâtie et se meuble la charmante habitation de Van de Velde lui-même, au milieu de ses amis et associés. Ceux-là comprennent le véritable socialisme, ils pensent, travaillent et paraissent bien vivre, et ils sont artistes. Que demander de plus?

Ne quittons pas la Libre Esthétique sans louer M. Combaz pour ses broderies, et M. Félicien Rops pour son tapis. Félicien Rops!... oui, vous avez bien lu; le maître graveur fait des dessins de descente de lit. La chose méritait, n'est-ce pas? d'être signalée, comme très significative, à la fin de ce rapide compte rendu.

Et il convient, en toute justice, de remercier Octave Marès et ses collègues, qui réservent chaque année une place des plus honorables aux artistes français dans leurs expositions et les accueillent avec une parfaite cordialité.

HENRY NOCQ.

COMMENT LES ALLEMANDS APPRÉCIENT LES TENTURES MURALES ET LES PAPIERS PEINTS ANGLAIS

*Un critique d'art très autorisé, M. Otto Schulz, de Cologne, a récemment publié dans une des plus importantes revues d'Allemagne, l'*Illustrirte Kunstzewetliche Zeitschrift fur innen Decoration, *un important article dont nous croyons devoir donner ici le résumé :*

On s'est beaucoup occupé, dans ces dernières années, des tentures murales et surtout des papiers peints. Aujourd'hui, tout le monde discute sur cette question, aussi bien l'amateur que l'homme du métier, et ce dernier ne réussit pas toujours à faire prévaloir son opinion. L'amateur a mis en avant sa qualité d'acheteur; il a fait remarquer que, puisque c'était lui en définitive qui payait, il avait bien le droit d'avoir un avis et de chercher à le faire prévaloir. Ce qui reste dans le fond des magasins, ce n'est pas toujours ce que la fabrication a produit en trop, mais ce sont souvent des articles qui n'ont pas su plaire au public et dont celui-ci n'a pas voulu.

En effet, les efforts qu'on a tentés depuis plusieurs années pour développer dans le gros public le goût et l'intelligence de l'art décoratif ne sont pas restés sans résultats. Le public a perdu, en général, le goût du faux brillant et de l'imitation plus ou moins grossière. Il commence à comprendre qu'une armoire plaquée en noyer n'est pas une armoire en noyer et qu'une lithographie sur verre ne remplace nullement un vitrail. Il aime ce qui est simple et naturel, et déteste tout ce qui trompe l'œil. Pour lui, le feu doit rester du feu, le bois du bois, et ainsi de suite.

Cela est vrai, surtout pour les papiers peints; nous n'aimons plus que ceux qui imitent les étoffes ou le cuir. Depuis longtemps déjà, nous avons délaissé les papiers imitant le velours, le damas, le brocard; aussi les industriels n'en fabriquaient-ils plus. Tous s'efforcent de démontrer que le papier et surtout le papier peint possèdent des qualités qu'il est facile de mettre en relief. Mais il est un progrès important qu'il faudrait s'efforcer de réaliser, c'est de nous affranchir des dessins et des motifs employés pour la décoration des étoffes. Nous adoptons en effet, trop souvent pour nos papiers des dessins qui ne conviennent que pour des vêtements, des ornements d'église et autres tissus semblables, mais nullement pour une décoration murale.

Nos papiers peints jusqu'ici ont péché par plusieurs défauts qu'il est facile de spécifier et qui tiennent à l'organisation imparfaite des métiers... Les lignes transversales ou diagonales, verticales ou horizontales, sont trop accentuées et produisent un effet désagréable à l'œil; les couleurs sont mal distribuées et enfin les motifs de décoration sont trop multipliés, ce qui donne de la lourdeur à l'ensemble.

Nous avons fini par reconnaître nous-mêmes ces fautes, et ce qui le prouve, c'est la faveur dont jouissaient les papiers anglais qui en étaient totalement affranchis. Il est vrai qu'il n'en a pas toujours été ainsi, et les premiers commerçants allemands qui ont importé les papiers anglais ont été l'objet de la moquerie du public. Néanmoins l'opinion publique est revenue à une appréciation plus juste, et maintenant, dans toutes les grandes villes, les principaux magasins de papiers peints trouvent à placer facilement leurs papiers anglais.

Ce qui distingue principalement les tapis anglais, c'est la largeur et la simplicité du dessin, la transparence et la chaleur du coloris, l'harmonie entre le dessin et le fond, et l'absence de dissymétrie, au moins apparente, dans la répétition des motifs de décoration. Ce sont là des qualités importantes que les papiers allemands n'ont jamais possédées. La simplicité, le rythme, la couleur, l'harmonie, la justesse du dessin se trouvent réunis dans ces papiers, et, à mon avis, ce n'est pas à l'influence de Walter Crane qu'ils doivent ces qualités. On ne peut nier que Walter Crane n'ait fait faire quelques progrès à l'art du papier peint, mais il ne faut pas le considérer comme le restaurateur de cet art en Angleterre. Ce mérite doit plutôt revenir à ceux qui ont su reconnaître et corriger les défauts de cet artiste. Un dessinateur d'illustrations pour livres, comme Walter Crane, ne deviendra jamais

un dessinateur de tapisseries, ni surtout de papiers peints. Il y a trop de liberté dans ses conceptions et de fantaisie dans les sujets qu'il traite. Il manque, d'ailleurs, de coloris et ne sait pas composer ses couleurs. Les plus connus de ses projets de tentures, tels que les Mélodies des bois, le Jardin des paons, la Couronne de la vie, l'Age d'or; ses papiers de plafonds comme les Quatre Vents, la Colombe avec la branche d'olivier; ou, enfin, ses papiers pour chambre d'enfants, comme la Maison, la Marine bâtie, le Jardin des fées, ont l'air de miniatures agrandies. En regardant ces compositions, on pense malgré soi aux miniatures du xve et du xvie siècle, aux œuvres d'Israel Van Meckenen (1460-1503), à Albert Dürer et à son école.

Walter Crane n'est, du reste, pas le seul artiste anglais dont la réputation ait franchi le détroit. Tout le monde en Allemagne connaît T.-R. Spence, E.-J. Faylor, C.-F. Voysey, William Morris, Lewis-F. Day, G. Haité, etc., qui tous ont eu une influence sérieuse sur l'évolution de l'art décoratif anglais, surtout en ce qui concerne les tentures et les tapisseries murales.

On a beaucoup parlé en Allemagne de l'art anglais moderne. Les uns ont prétendu qu'il était naturaliste, d'autres, au contraire, qu'il avait des tendances classiques; enfin, on a dit qu'il était à la fois, l'un et l'autre; mais cette discussion n'offre pas grand intérêt. Du reste, il est fort difficile de s'entendre sur la définition exacte de ces termes et de marquer nettement la ligne de démarcation entre les deux écoles. Ce n'est pas être naturaliste que de faire des emprunts à la nature, pas plus que l'on ne donne du style aux formes en les *schématisant*.

Les papiers peints anglais ont une contexture tout à fait spéciale; tout s'y tient et s'y enchaîne logiquement. Les différents détails s'y rattachent tous à un centre commun. Le coloris en est en général très sobre; deux ou trois couleurs différentes au plus, rarement il y en a cinq ou six. L'ensemble cependant n'est ni monotone ni lourd. Il y a toujours un ton fondamental et dominant autour duquel se groupent et s'harmonisent les couleurs accessoires. Tandis que dans les papiers allemands, les dessins sont étroits et se répètent à de courtes distances, dans les papiers anglais, au contraire, les dessins sont très larges.

Cette largeur varie suivant l'étendue de la surface à couvrir. Il faut parfois juxtaposer plusieurs rouleaux de papier pour constituer un dessin complet.

En Angleterre, presque jamais les murs des appartements, ne sont tapissés du haut en bas. Il y a en général une cimaise en bois de 1 mètre 5 à 2 mètres de hauteur; au-dessus se trouve la partie tapissée, puis une frise assez large qui sépare le mur du plafond.

Cette mode concourt également à donner aux papiers peints ce caractère particulier que l'on constate dans les œuvres des artistes anglais.

Nos dessinateurs allemands pourraient, je crois, s'inspirer un peu de ces principes, d'autant plus que notre industrie a besoin d'être régénérée sous ce rapport. Nous avons trop de goût pour l'antique; pour soutenir la concurrence avec l'étranger, il nout faut faire des progrès constants; il faut renouveler nos méthodes de fabrication.

JUGEMENT DU CONCOURS

POUR UN SERVICE A THÉ ET UN NAPPERON

Ce concours, organisé par la Section féminine de l'Union Centrale, a réuni 220 projets envoyés par les concurrentes, dont 138 pour le *Napperon* et 82 pour le *Service à thé*. Les projets ont été exposés du 1er au 15 mars, au Palais de l'Industrie.

Le jury s'est réuni le jeudi 11 mars, à dix heures du matin. Il était ainsi composé : Mme la marquise du Nadailhac, *présidente;* Mme Paul Biollay, *rapporteur;* Mmes comtesse de Maupéou, Desroques, de Gosselin, duchesse d'Uzès, Gustave Roy, Seylier-Goudchaux; MM. Paul Colin, Arthur Martin, Edme Couty.

Pour le concours du *Napperon*, le jury n'a pas décerné de premier prix. Ont obtenu un 2e prix *ex-æquo* (valeur de 200 francs) : Mlles Hartwig, de Lyon, et Roullet, de Paris. Trois 3es prix (valeur de 100 francs) ont été décernés à Mlles Maguet, de Combes-la-Ville; Colombier, de Saint-Maurice; Colvis, de Paris. En outre, le jury a accordé douze mentions honorables.

Le concours du *Service à thé* n'a pas donné lieu non plus à un premier prix. Ont obtenu un 2e prix *ex-æquo* (valeur de 200 francs) : Mlle Bellenger et Mme Piton-Guitel, de Paris; et un 3e prix *ex-æquo* (valeur de 100 francs) : Mlles Rault, Hugelstein, de Paris; F. Plachat, de Nîmes. En outre, dix mentions ont été décernées.

SOIRÉE D'INAUGURATION DES CONFÉRENCES DU 8 MARS

AU MINISTÈRE DES TRAVAUX PUBLICS, PAR M. GUSTAVE LARROUMET

Le Comité des Dames, qui avait, l'an passé, institué des *conférences-promenades* aux Salons du Champ-de-Mars et des Champs-Élysées, a pensé, cette année, à donner une suite de conférences ayant un caractère d'ensemble sur l'*Art dans la toilette des femmes*. Elles auront lieu aux musées du Louvre et de Cluny. Voici les noms des conférenciers et les dates fixées pour ces causeries :

1° Le lundi 29 mars, à deux heures : *L'Esthétique du costume dans les temps anciens*, par M. Eugène Muntz.

2° Le lundi 5 avril, à deux heures : *La Coiffure dans les temps anciens*, par M. Eugène Muntz.

3° Le lundi 3 mai, à deux heures : *Les Bijoux*, par M. Victor Champier.

4° Le lundi 10 mai, à deux heures : *Les Dentelles et les Broderies*, par M. Victor Champier.

Cette conférence aura lieu au musée de Cluny.

5° Le lundi 17 mai, à deux heures : *Le Costume des femmes de 1789 à nos jours*, par M. Tiébault-Sisson.

6° Le lundi 24 mai, à deux heures : *La Toilette de nos contemporains*, par M. Thiébaut-Sisson.

L'inauguration de cette série de conférences a été faite le 8 mars dernier, à neuf heures du soir, dans les salons du Ministère des Travaux publics, par M. Gustave Larroumet, membre de l'Institut. L'éminent orateur avait pris pour sujet : *le style Louis XVI*. Avec cette perfection de langage qu'on lui connaît, cette connaissance profonde de la littérature et de la société du XVIIIe siècle, dont l'auteur de *Marivaux* a donné tant de témoignages, il a esquissé en traits rapides et justes le tableau des efforts, des habitudes d'esprit, des élégances familières, de la vie intellectuelle et sociale d'où est sorti l'art aimable et délicat qui caractérise le style Louis XVI.

Environ sept à huit cents personnes emplissaient les salons du rez-de-chaussée du Ministère des Travaux publics, et cet auditoire mondain a montré par de chauds applaudissements son vif plaisir. Le Comité des Dames et l'Union, pour ajouter à l'attrait de la soirée, et afin de créer pour ainsi dire, autour du conférencier, une atmosphère toute pénétrée de la grâce sentimentale du XVIIIe siècle, avait mis au programme une partie littéraire et une partie musicale. Des chansons Louis XVI, *Pauvre Jacques*, *Plaisir d'amour*, *Que ce jour me dure!* ont été dites par Mme Amel, de la Comédie-Française; on a joué un quatuor de clavecin, violon, alto et violoncelle, la *Marche turque* de Mozart, un *Menuet* délicieux de Boccherini, une *Sérénade* de Beethoven, etc.; enfin des acteurs de l'Odéon ont représenté en costumes du temps deux comédies de Florian, *les Deux Billets* et *le Bon Ménage*.

Il était plus de minuit, lorsque cette charmante fête artistique a pris fin.

CONCOURS POUR UN DESSIN D'ÉVENTAIL MONTÉ

La Section féminine de l'Union centrale des Arts décoratifs a décidé, sur la demande de la Chambre syndicale de l'Éventail, d'ouvrir entre tous les artistes français un concours de projets d'*éventails montés*, c'est-à-dire l'ensemble d'un éventail terminé, avec l'espoir que de ce concours sortira une idée nouvelle, qui donnera un plus grand essor à l'industrie si française de l'Éventail.

Les projets d'*éventails montés* devront être présentés en dessins coloriés, grandeur d'exécution.

Le but de ce concours étant la recherche d'un éventail essentiellement nouveau, la plus grande latitude est laissée aux artistes pour le choix de la forme, de la grandeur, de la matière à employer, tant pour la monture que pour la feuille, et du genre de décoration.

Néanmoins, l'éventail ne saurait être rigide et devra toujours pouvoir se plier.

Tout éventail dessiné devra être représenté sous ses deux aspects, ouvert et fermé.

Le jury procédera à la réception des projets et désignera les projets à récompenser.

Le premier sujet classé recevra une prime de 500 francs.

Le second, 200 francs.

Les sujets classés n°s 3, 4 et 5 recevront chacun une prime de 100 francs.

L'exposition du concours aura lieu du 31 mai au 12 juin, dans le grand hall du journal *le Figaro*, rue Drouot, 26.

COMPOSITION DU JURY

Mmes la baronne de Gartempe, Jonnart, la duchesse d'Uzès.

MM. Falize, Lefébure, Rossigneux, Gustave Larroumet, Jules Lefebvre, membre de l'Institut.

MM. Maurice Lelon, artiste peintre.
Buissot, Chambre syndicale de l'Évent.
Duvilleroy, id.
Meyer, id.

Les artistes devront remettre leurs projets à la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, 3, place des Vosges, du 24 au 28 mai prochain, de dix heures du matin à cinq heures du soir.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

L'ART NOUVEAU

CONFÉRENCE FAITE A L'UNION CENTRALE

Par M. EUGÈNE GRASSET

I

ÉTAT PRÉSENT

Il n'y a pas d'*Art nouveau!* — L'Art est toujours nouveau, même quand il est tout ce qu'il y a de plus vieux jeu! Car, au fond, cette expression peut signifier le peu de nouveauté qui s'introduit constamment dans n'importe quelle imitation.

Le mot *Art nouveau* exprime aussi *le désir* que l'on éprouve de voir surgir un Art vraiment nouveau, et ce titre, qui ne signifie pas grand'-chose de précis, comporte une certaine dose de prétention à prendre des désirs pour des réalités.

Quoi qu'il en soit, la naissance d'une telle ex-

Eug. GRASSET : Le mois de septembre; fragment d'une page de calendrier (de MALHERBE, édit. 1896).

pression, acceptée presque sans révolte, est un signe de profonde maladie artistique.

Jusqu'ici, quand un industriel demandait du « nouveau », on pouvait croire qu'il cherchait d'autres modèles d'art. Eh bien! pas du tout! — Il demandait seulement des modifications microscopiques de ses modèles, modifications visibles de lui seul et de ses acolytes. Où l'industriel, où le fabricant voyaient du nouveau, le public ne voyait que du feu, c'est-à-dire toujours le même modèle.

Eug. Grasset : Études pour un fond d'étoffe.

La scène qui se passe régulièrement entre l'industriel et l'artiste est celle-ci :

— Je ne veux rien vous dire! Je ne veux rien vous montrer! Je ne veux pas vous influencer, car il faut que vous fassiez un modèle entièrement nouveau dont voici simplement les dimensions.

— Mais, répond l'artiste, c'est que je connais peu votre article et je crains... »

— Tant mieux! vous ferez quelque chose de bien plus original!

Le modèle nouveau est présenté. L'industriel ouvre des yeux énormes, puis ses sourcils se froncent, et il dit, ahuri, gêné, mécontent :

— C'est curieux, très curieux! Je croyais pourtant m'être bien expliqué, mais je vois que vous ne m'avez pas du tout compris! Et, après de longues explications, il termine par où il aurait dû commencer, en allant chercher l'ancien modèle auquel le brave homme ne voulait que d'insignifiantes modifications. Voilà ce qui s'appelle « nouveau » en industrie moderne, et cela parce que l'industriel est craintif, manque d'estomac, est cristallisé dans des strates de modèles identiques depuis son enfance, et parce que l'univers cesse avec les

Eug. Grasset : « Engagée, » vitrail exécuté par M. Gaudin.

modèles de la maison. — Pas un n'ose aller carrément de l'avant avec des modèles nouveaux; aussi n'y a-t-il aucun attrait à travailler pour eux, puisqu'il faut sans cesse ressemeler les mêmes savates!

Il y en a, actuellement, des maisons qui vont de l'avant et se distinguent nettement des autres. Ce ne sont pas celles-là qui sont en question. Tant s'en faut! On y pense et on y pratique ce que je demande ici :- sortir de la routine! Elles sont trop peu nombreuses.

Mais pour les autres, pour le grand nombre des industries d'Art, tout changement paraît nuisible, puisque le public continue à acheter, les yeux fermés, ce qu'on lui offre! — Pauvre public! Il a bon caractère, comme on sait, et ne s'occupe guère du genre des dessins qui ont servi à exécuter ce qu'on lui vend, bien qu'il ne soit pas insensible à la vraie nouveauté, et il faut tout de même croire qu'il commence à en avoir assez des retapages d'ancien. Sans cela, on ne verrait pas aujourd'hui ce qui eût été *impossible* il y a trente ans, vingt ans, dix ans : cinq ou six boutiques anglaises sur les boulevards!... Et faisant leurs affaires!

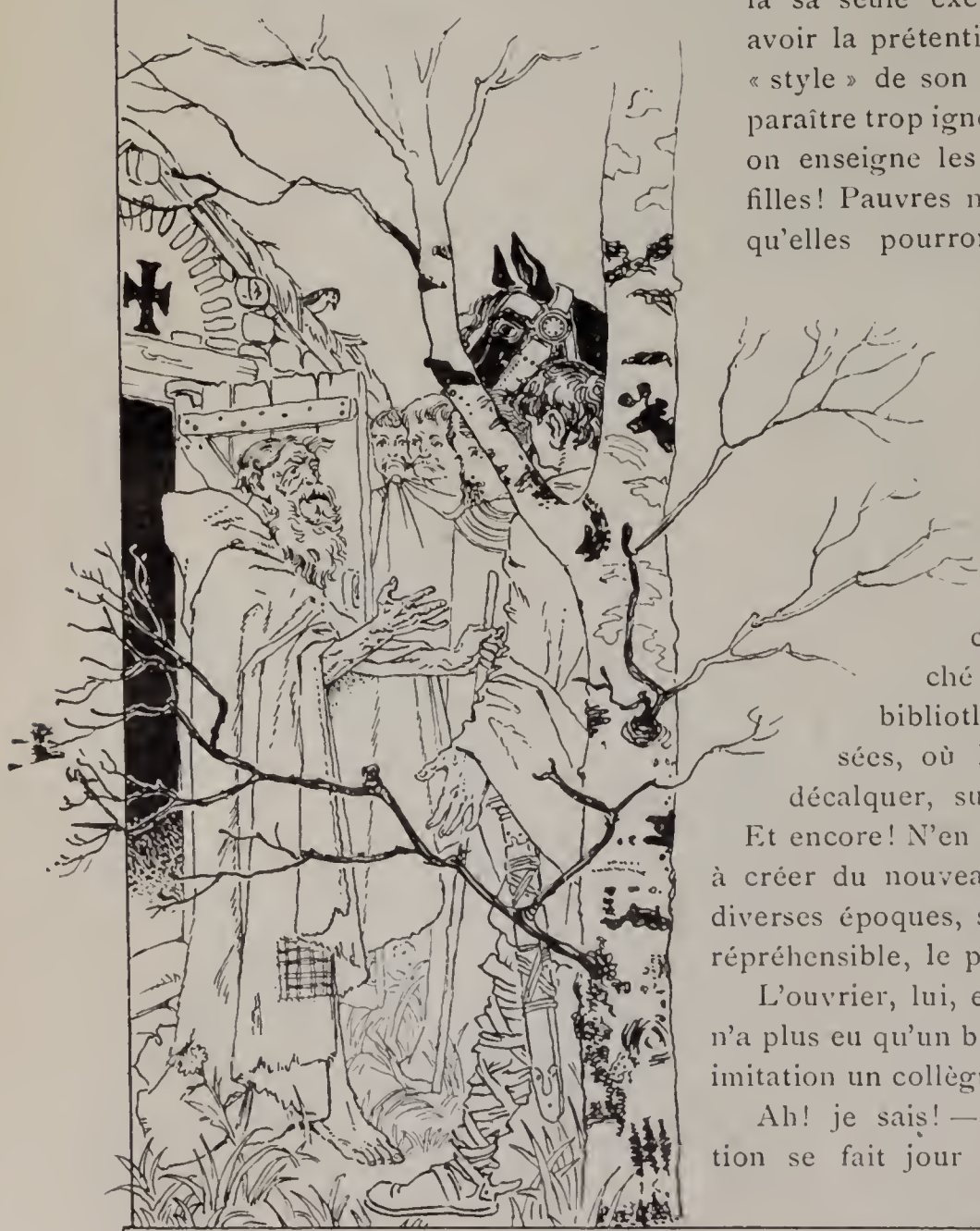
Les fabricants et industriels attendent, sans doute, qu'il y en ait cent de l'Am-

Eug. Grasset : Projet d'une maison normande en bois et brique.

bigu à la Madeleine, sans compter celles dont nous ne nous doutons pas et qui vont arriver d'ailleurs!

Pour remédier à cette invasion, notre industrie n'a qu'une chose à faire, *c'est de changer ses modèles* et de porter ses nouveautés à l'étranger, qui ne nous enverra plus rien.

Mais pour le moment, on en est encore à l'imitation de l'ancien, on n'est même qu'à ça! — Pourquoi cet entêtement stérile? — Parce que l'industriel aime le connu, le vite fait. Parce qu'il a dressé son personnel à l'imitation de l'ancien; parce que tous ses modèles en cours sont basés sur l'ancien. Parce que, et c'est là sa seule excuse, sa clientèle veut avoir la prétention de lui désigner le « style » de son travail, afin de ne pas paraître trop ignorante. — Je crois bien! on enseigne les « styles » aux jeunes filles! Pauvres malheureuses! En sorte qu'elles pourront confectionner des omelettes Louis XIV et des confitures Premier Empire! Je vous demande un peu... — Enfin, parce que l'*ancien* est bien plus facile à se procurer que le *nouveau* qui n'*existe pas*, car l'ancien se trouve tout mâché dans les livres des bibliothèques et dans les musées, où l'on n'a qu'à copier, décalquer, surmouler.



Et encore! N'en voit-on pas s'ingénier à créer du nouveau par le mélange de diverses époques, salade du goût le plus répréhensible, le plus abominable!

L'ouvrier, lui, entraîné par l'exemple, n'a plus eu qu'un but: surpasser en vraie imitation un collègue coté dans le métier.

Ah! je sais! — On dira que l'invention se fait jour quand même, que la

Eug. Grasset : Cliché en noir d'un des encadrements des pages en couleur des *Quatre fils Aymon*.

personnalité se reconnaît aussi, même dans les pastiches. — Cela n'est pas discutable, mais on oublie le résultat! — Or, quel est-il? — Une imitation médiocre, *très médiocre*, d'un objet d'époque; imitation très inférieure en *caractère*, en *décision*, à l'objet ancien du même genre.

Je ne nie pas les transformations opérées, surtout il y a une trentaine d'années, sous l'influence de l'école réaliste, par l'introduction dans l'ornement de la *fleur nature*. On était arrivé à cette époque à une habileté excessive de rendu. On en a abusé. On voyait les mêmes fleurs nature, exécutées de même façon, accompagner les ornements les plus éloignés comme « style »; bien peu en tenaient compte. Mais l'abus se faisait sentir surtout dans l'*excès de rendu* tant en peinture qu'en sculpture.

II

LE RÉALISME

Les arts de la Renaissance et ceux qui en sont sortis ne sont qu'un emprunt à l'art *romain*, connu seulement par ses restes architecturaux et ses *débris* de sculptures. L'aspect *couleur*, l'aspect complet de cet art romain n'a jamais été que conjectural.

Le peu de peinture antique mise au jour ne nous dit rien de bien intéressant. D'ailleurs, ces débris picturaux sont d'un art débile, fatigué et comme impuissant. Ils imitent les bas-reliefs ou s'en inspirent, et les artistes stucateurs romains dépassaient en talent leurs collègues les peintres; les chambres de la Farnésine le prouvent. Cet art de peindre, tout entier, reposait sur la sculpture.

C'est là le point *fondamental* qui sépare aussi la peinture de la Renaissance de celle du Moyen-Age. En effet, à partir du XVIe siècle, les peintres pensent et voient comme les sculpteurs; de là une orientation fausse de l'art de peindre qui dure encore en faisant

Eug. Grasset : Cliché en noir d'une des compositions en couleur des *Quatre fils Aymon*.

prévaloir l'*idée relief* sur l'*idée couleur*. L'art ornemental s'en est vivement ressenti et toute composition, depuis cette époque, fait penser à l'ornement sculpté. On peut même dire que les œuvres peintes et les œuvres sculptées sont d'une composition absolument identique, ce qui est monstrueux, quand on pense à la différence des moyens employés.

Eug. Grasset : Vitrail moderne, exécuté par M. Bégule, de Lyon.

Mais cela a conduit par une pente naturelle à l'*Art réaliste* dont l'influence fatale paralyse l'art moderne. L'*école réaliste* a exercé et exerce encore sa toute-puissance sur l'art décoratif, car que voyons-nous?

Partout le *morceau* (appelons-le par son nom), le morceau nature substitué à son interprétation ou adaptation à la matière. Cela revient à dire que dans tous les arts, dans toutes les industries et dans toutes les matières, on ne veut faire que *nature*, *trompe-l'œil*, *surmoulage*, alors que, quelquefois, pour ne pas dire toujours, la matière s'y refuse absolument.

Aussi a-t-on inventé des *tours de force* pour triompher de ces difficultés.

Suivant cette détestable méthode, on a, par exemple, représenté sur les murs des salles de certains édifices publics de vraies scènes nature, à faire vomir de dégoût, avec une recherche de vrais effets de soleil, le tout mal exécuté selon la méthode actuelle, d'une couleur triste et froide à cause de la démangeaison du *plein air quand même*, au lieu de faire de la belle convention, de la belle couleur, de la belle exécution, de la belle matière! On a, dans le marbre, imité les étoffes de soie, les vrais cheveux, la laine, le grain de la peau; dans le bois,

on a surtout imité le marbre ou la fonte en râpant, limant, grattant, ponçant cette matière faite seulement pour être bravement coupée et tranchée. Sur nos murs, nous plantons des clous pour y accrocher nos tableaux dans des bouquets de roses en trompe-l'œil; nos rideaux portent des paniers de fleurs modelées en relief, comme si elles étaient en zinc repoussé, ou bien de hideux ornements imitant la pierre. Et le fer, cette matière si rebelle au côté imitation, quelles stupides copies ne lui a-t-on pas imposées! Je voyais récemment une réclame de

Eug. Grasset : La chasse au loup. Tapisserie. *(Paris illustré.)*

forgeron d'art où se trouve la reproduction d'une branche de roses nature avec tous les détails pittoresques. C'est absurde!

On oublie que deux lois des plus importantes commandent l'art ornemental.

La première, c'est que la forme d'ensemble des objets ornés *ne doit pas* être altérée par ces ornements, et que cette forme doit être adaptée à l'usage de ces objets.

La première, c'est que la forme d'ensemble des objets ornés doit être adaptée à *l'usage* de ces objets, et que cette forme *ne doit pas* être altérée par ces ornements.

C'est ainsi que la plupart des modernes modèlent une forme quelconque de vase ou de plat et y collent ensuite des objets en relief qui en dénaturent entièrement la forme. A quoi bon un plat ou un vase? Faites tout simplement des bas-reliefs, car vos objets d'art ne sauraient être utilisés.

La deuxième loi est que la matière oppose une *limite* à la représentation exacte des objets naturels, et que cette limite ne doit être franchie par aucun tour de force, ainsi qu'on l'a vu.

De la combinaison étroite de ces deux principes dérive *le style*, c'est-à-dire

l'appropriation spéciale de l'imitation d'un objet à un but défini et à une matière donnée.

Ainsi, l'ornement inspiré d'un objet naturel doit donner la sensation que la matière au moyen de laquelle il a été exprimé n'a pas permis de pousser plus loin l'imitation sans recourir au tour de force. L'esprit, dans ce cas, sera pleinement satisfait.

Eug. Grasset : Détail de la crédence en bois sculpté, exécutée pour M. Gillot (1880).

Une des principales erreurs des artistes en objets d'art, c'est que leur choix se porte sur les objets *modelés directement*, comme la céramique et la fonte, au lieu de s'exercer aussi sur des objets taillés, repoussés ou forgés, parce qu'alors la matière *oblige* à avoir du style et non plus le fameux *modelé nature* cher à notre temps. Encore en voit-on qui, au prix d'une peine incroyable, s'obstinent à poursuivre, dans ces conditions impossibles, le même résultat que le modelage et la fonte.

En effet, un objet taillé, repoussé ou forgé ne peut en *aucun cas* être *mis au point* comme un marbre, et il ne devrait jamais en être fait de modèles en terre, en cire ou en plâtre; parce que la terre, la cire et le plâtre produisent leurs effets avec d'*autres formes* que le bois sculpté, le cuivre repoussé ou le fer forgé, et que là tout l'effet doit être cherché et trouvé au bout de l'outil.

Eug. Grasset : Crédence en bois sculpté, exécutée pour M. C. Gillot (1880).

Eug. Grasset : Croquis pour un des panneaux de la crédence de M. Gillot.

III

INSTRUCTION ARTISTIQUE

Phénomène bizarre!

Pour s'entendre avec les ouvriers artistes industriels modernes, il faut encore actuellement se servir des expressions Henri II, Louis XIV, Louis XV, Régence, etc., qui seules parlent à leur esprit.

Mais lorsque ceux-ci voient un ornement qui ne rentre dans aucune de ces catégories, emploient-ils pour le désigner l'expression d'*égyptien, assyrien, japonais, roman, anglais*, etc., sans qu'aucun d'eux soit, du reste, d'accord sur ces désignations singulières! Cela montre pour eux l'impérieuse nécessité de faire entrer n'importe quoi dans l'un des *sept ou huit tiroirs* que les « styles » ont établis dans leur mémoire.

Eug. Grasset : Étude pour la lanterne en fer forgé du *Chat noir*.

Eug. Grasset : Représentation d'un mystère au Moyen-Age (Aquarelle pour le *Paris illustré*).

Cela fait aussi qu'au lieu de se réjouir de voir de belles choses nouvelles, ça les attriste, les décourage, les rend hostiles de parti pris envers toute nouveauté.

N'est-ce pas là exact?

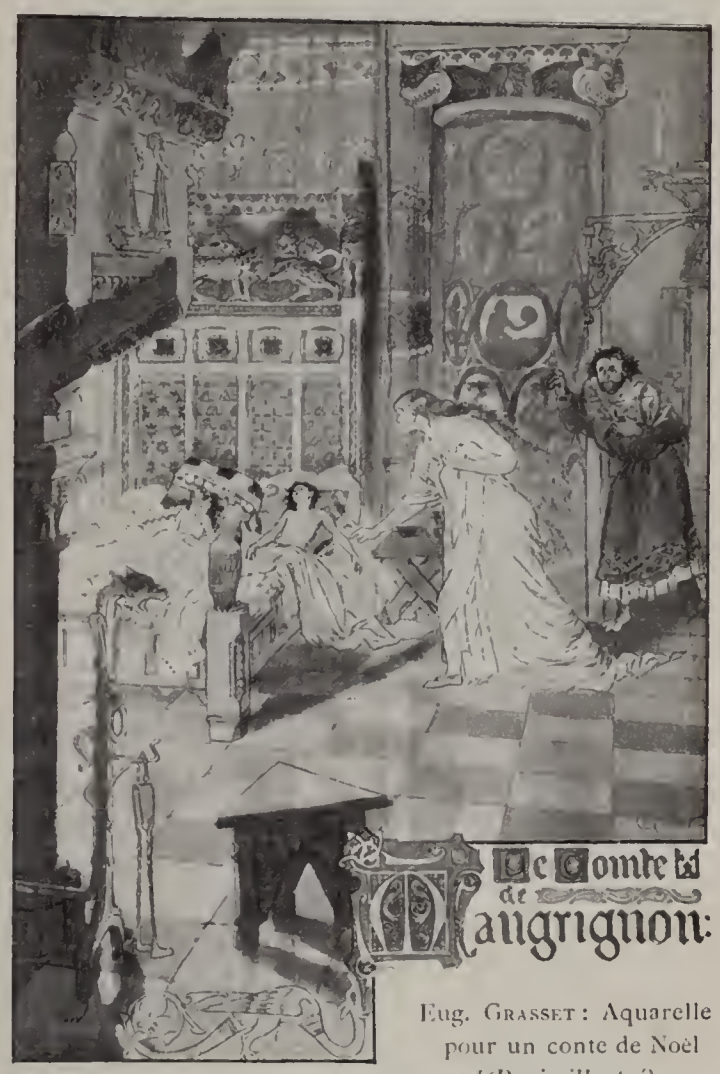
Et quand je parle des ouvriers, je puis aussi bien parler des patrons. — Eh quoi! Nous nous serions donc trompés de route pendant toute une vie de travail consciencieux, de

recherches obstinées vers le mieux! Nous serions condamnés à voir délaisser nos créations, nos modèles, notre exemple!

— Bon! Quel mal y aurait-il à cela puisque de tout temps il en a été ainsi, même et surtout du temps où les corporations rendaient plus difficiles les changements et limitaient le patronat, c'est-à-dire l'indépendance. Est-ce que du père au fils, il y a cent ou cent cinquante ans, le changement radical de style ne se constate pas?

Il n'y a donc rien de changé de ce côté.

Pour en revenir aux ouvriers d'art, il est regrettable que ceux-ci soient animés de l'unique esprit de copie, car lorsqu'ils auront mis leurs préjugés de côté, c'est d'eux que pourra venir la vraie rénovation de l'art ornemental, bien plus que de MM. les Peintres et Sculpteurs, chercheurs isolés, fantaisistes délicieux et surtout futurs membres de futurs Instituts!



Eug. Grasset : Aquarelle pour un conte de Noël (*Paris illustré*).

Les ouvriers d'art modernes sont pour la plupart remplis des meilleures intentions, malheureusement ceux qui les emploient s'opposent à toute velléité d'indépendance de leur part et ne les estiment qu'en tant qu'excellents imitateurs.

D'autre part, les Peintres et les Sculpteurs qui s'occupent d'objets d'art, tout en rendant un immense service à la recherche d'un Art Nouveau, ne sont pas préparés par leurs études à une réussite absolue, dans la plupart des cas.

Ce sont les ouvriers *pratiquant* les diverses matières qui trouveront le mieux; et on peut ajouter bien plus que les dessinateurs en chambre et les simples modeleurs qui, en fait de matière, ne connaissent que la terre ou la cire.

Mais il faut aussi, pour les objets d'art, renoncer à la spécialisation à outrance, plaie de l'industrie actuelle. Car il n'est guère possible d'imaginer qu'un objet réussi passe par trente-six mains avant que d'être terminé. Autrement toutes les *qualités de prime-saut* en disparaissent, et c'est ce qu'on peut constater non seulement dans d'importantes maisons actuelles, mais principalement dans des établissements comme celui de Sèvres.

Il faudrait aussi renoncer aux dessins exécutés en dehors des fabriques. On ne saurait trop insister sur cette vérité, aujourd'hui que tant de jeunes gens timorés, bourgeois, affaiblis, craintifs, se figurent que c'est bien plus *distingué* d'être dessinateur en chambre qu'exécutant.

Eug. Grasset : Affiche pour le *Harper's Magazine*.

Eh bien! non. L'exécutant artiste, composant lui-même ses œuvres, sera mille fois supérieur au dessinateur tout sec, pauvre ignorant le plus souvent, fabricant d'à-peu-près difficiles à faire! Quoi! souvent, presque toujours, *impossibles* à faire! Je reconnais que dans la plupart des ateliers il existe un dessinateur qui se trouve ainsi plus ou moins initié aux procédés de fabrication. Mais il se trouve aussi dans la maison seul dispensateur de l'esthétique originale, alors que *chaque exécutant* pourrait l'être à son tour.

En tous cas, le dessinateur en chambre doit-il être, pour exister, attaché à un métier qu'il a exercé, qu'il connaît bien, mais dont il s'est seulement désintéressé pratiquement.

Autrefois, — c'est peu vieux, pas même un siècle, — les apprentis artistes et artisans d'art suivaient tous un enseignement comprenant la Géométrie, l'Architecture, la Perspective et l'Anatomie, quel que fût le métier d'art subséquent. On les apprenait joliment bien, ces diverses branches de l'A B C artistique, puisque des Abraham Bosse, des Sébastien Le Clerc publiaient des ouvrages de *Géométrie*, de *Perspective*, d'*Architecture*, sans compter d'admirables estampes à personnages. — Voilà qui suppose de bonnes et crânes études dont la Géométrie et l'Architecture formaient la première base. Allez les chercher aujourd'hui!

Eug. Grasset : Dessin pour broderie d'un coussin.

En effet, ces deux premières branches de l'étude des arts en général donnent

à ceux qui les ont pratiquées ce qui manque totalement au plus grand nombre des artistes industriels modernes et aux peintres ou sculpteurs qui s'essayent dans l'objet d'art : la notion, le sentiment des *proportions*, le *sens constructif* ou agencement, *la variété* dans la disposition.

Ces trois qualités sont pour ainsi dire les seules qui soient utiles à un ornemaniste en dehors de son aptitude spéciale, et ce sont les seules aussi que les modernes ont, encore une fois, dédaigneusement laissées de côté, faute de bonne instruction artistique.

Que voulez-vous que fassent de braves garçons blindés de bonnes intentions, mais désarmés de ces indispensables connaissances?

Eug. Grasset : « La Chasse, » décor par projection dans l'opéra d'*Esclarmonde*.

Chez tous les peuples et à toutes les époques, il s'est dégagé *quelque chose de logique* au moment où une modification, survenant dans l'Architecture, en a fixé le caractère.

Eug. Grasset : « La Chasse, » décor par projection dans l'opéra d'*Esclarmonde*.

En comparant ces divers caractères, on comprend combien il faut de *bon sens*, avant tout, pour employer logiquement la matière dont on dispose et donner, en outre, aux membres d'architecture une forme en rapport avec leur fonction; car les matériaux employés par l'Architecture doivent comme première condition *durer*, et par conséquent être employés *logiquement* et conformément à leurs propriétés essentielles.

Voilà une des principales raisons qui rendent l'étude de l'Architecture *obligatoire* pour tous ceux qui veulent travailler une matière.

Mais, outre cet enseignement de premier ordre, l'Architecture en renferme un autre qui est le *sens de l'équilibre*. L'équilibre est aussi une condition essentielle de *durée*. Or, cet équilibre dicte les *proportions*, c'est-à-dire les rapports entre

les longueurs, les largeurs et les épaisseurs; en sorte qu'après avoir un peu pratiqué, on donne par *instinct* les épaisseurs et les largeurs voulues aux pleins et aux vides, aux moulures leurs saillies, aux supports leur force en rapport avec la charge portée. En un mot, on acquiert le sens de la *proportion*.

Eug. Grasset : Petite horloge, exécutée en grès par M. Émile Muller (1895).

Voilà pour ces artistes le mal expliqué, touché, démontré!

Le remède où est-il? — Dans une meilleure direction donnée à l'enseignement destiné aux ouvriers d'art; cet enseignement devant être plus technique qu'il ne l'est et comprendre, outre la Géométrie, l'Architecture et l'Anatomie, les éléments de la Botanique et de la Zoologie descriptives, en négligeant au besoin toute la partie physiologique. — Dans l'examen plus complet de la nature qui ne produit pas exclusivement des femmes nues; dans l'étude des objets de toutes sortes pouvant engendrer des ornements; dans le *travail manuel* de toutes les matières, seul moyen de trouver le style.

Mais par quel concours de circonstances en est-on arrivé au point où nous en sommes?

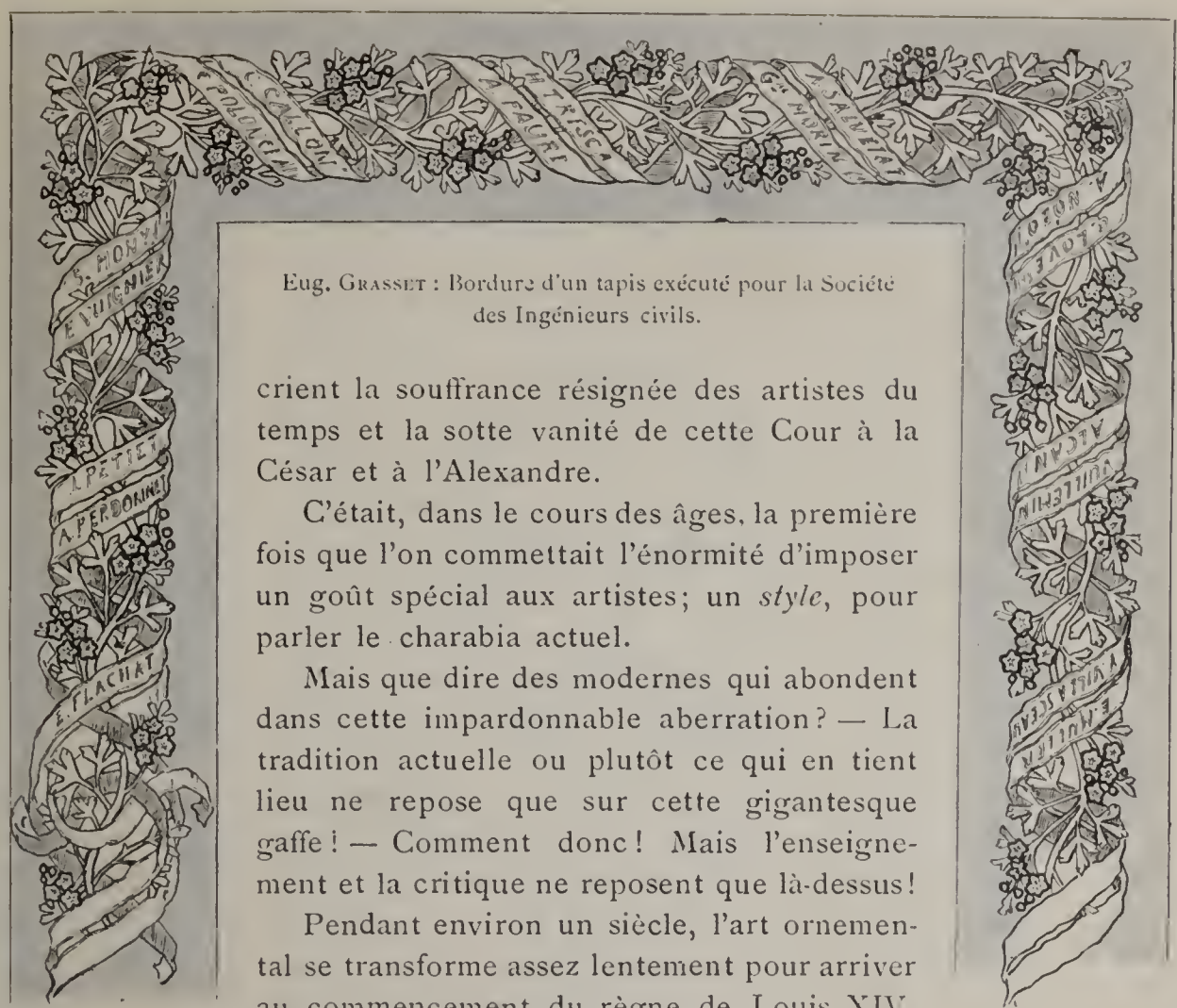
Répondre en détail serait refaire l'histoire de l'Art, et, au lieu de cela, je me contenterai d'une rapide revue des changements principaux qui se sont opérés dans l'art ornemental; car cela pourra peut-être surprendre quelques personnes, il paraît qu'autrefois on n'avait pas pour idéal de rester en place et qu'on aimait le changement!

IV

RÉSUMÉ HISTORIQUE

Les principicules du xve siècle, entourés de littérateurs les comparant à César et à Alexandre prirent ainsi l'envie grotesque de ressembler en tout à ces héros, ce qui a été l'unique cause de l'Art dit de la *Renaissance*.

On a voulu redevenir Romain, mais de quelle façon? On a fait de l'architecture et de l'art romains ce qu'on fait d'un cadavre trop grand pour entrer dans le cercueil, on lui a cassé les membres! Les châteaux de la Touraine, où l'on veut me faire admirer la Renaissance, me font surtout admirer le gothique qui en est le principe du haut en bas. Ils me font le lamentable effet du style forcé, obligatoire, malgré le bon sens natif et l'expérience séculaire. Ils me



Eug. Grasset : Bordure d'un tapis exécuté pour la Société des Ingénieurs civils.

crient la souffrance résignée des artistes du temps et la sotte vanité de cette Cour à la César et à l'Alexandre.

C'était, dans le cours des âges, la première fois que l'on commettait l'énormité d'imposer un goût spécial aux artistes; un *style*, pour parler le charabia actuel.

Mais que dire des modernes qui abondent dans cette impardonnable aberration? — La tradition actuelle ou plutôt ce qui en tient lieu ne repose que sur cette gigantesque gaffe! — Comment donc! Mais l'enseignement et la critique ne reposent que là-dessus!

Pendant environ un siècle, l'art ornemental se transforme assez lentement pour arriver au commencement du règne de Louis XIV, où une vive impulsion lui est donnée. A partir de ce moment, l'art ornemental se différencie de plus en plus de ses origines et tend à devenir indépendant de la Renaissance.

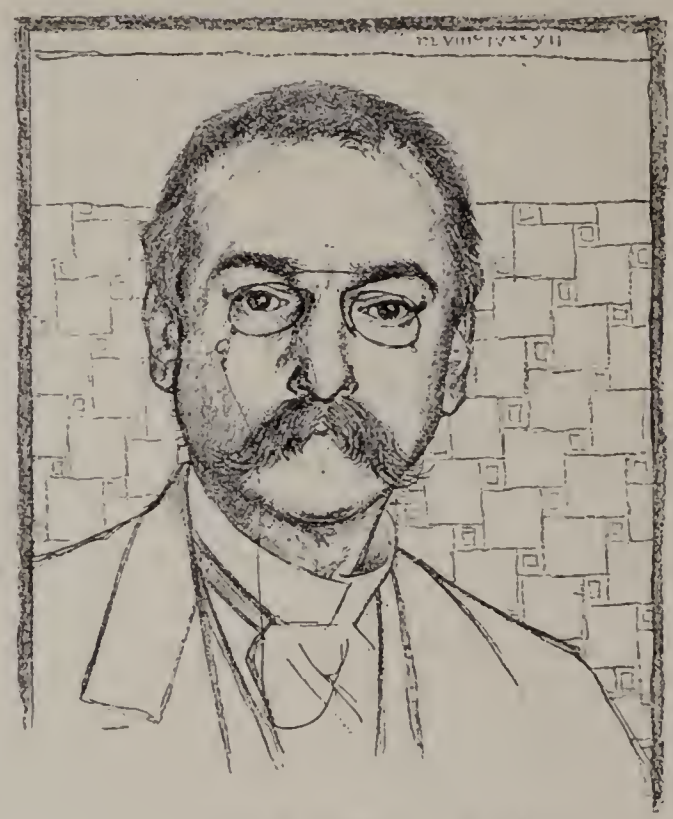
Le changement de style du Louis XV au Louis XVI a été relativement brusque et en partie inexplicable, car les découvertes d'Herculanum dataient déjà de 1713. Est-ce l'influence des philosophes ramenant les esprits à des idées humanitaires, sentimentales et champêtres, qui a fait prévaloir la ligne droite et les lignes froides sur les courbes rieuses du règne précédent, ou les découvertes de Pompéi avec les publications archéologiques qui s'ensuivirent?

Précédemment, le changement du Louis XIV en Louis XV est tout aussi curieux. Les Bérain et les Marot commencent à maigrir les somptueux ornements de Lepautre et, à la fin du règne, Gillot, Audran et Watteau créent sous cette influence un genre tout à fait différent des précédents. Meissonnier le continue avec quelque lourdeur et est bientôt suivi par une quantité d'autres artistes, *tout cela en fort peu de temps*, de 1700 à 1720!

Qui parlait alors d'Art nouveau? — Personne. — Mais on en faisait sans s'arrêter! Est-ce qu'en étudiant d'un peu près ce XVIIIe siècle on n'est pas frappé de l'inconcevable rapidité des changements de manière de voir, dans l'ornement surtout?

Plus tard, dans notre siècle, la glaciale manie de l'Antique reçoit les plus rudes atteintes, et le véritable XIXe siècle commence avec un regard complaisant sur ce qu'on nommait alors le *Moyen-Age* et qui comprenait les arts jusqu'à Louis XIV.

Qu'en résulta-t-il? — Une curiosité de pénétrer dans cet obscur passé plus à fond qu'on ne l'avait fait, ce qui eut pour résultat de créer l'*Archéologie Moyen-Age* et *Renaissance;* sciences inconnues jusqu'alors, malgré les Millin, Alex. Lenoir, Percier et même Villemin.



Portrait d'Eug. Grasset par lui-même.

Ici nous touchons au nœud de la question de l'Art actuel; car, à partir de 1830, l'Art ne vit plus que par l'Archéologie; l'Art ne jouit plus de la moindre liberté. Au contraire, plus on se rapproche de notre temps et plus la précision des sciences archéologiques s'affirme en même temps que les Arts s'en inspirent plus exactement. Les procédés de reproduction se perfectionnent prodigieusement; des *musées* importants sont fondés; depuis longtemps l'industrie les met à contribution, et des générations se succèdent dans ce *bocal de conserve* archéologique. sans même se douter qu'il a existé, cent ans auparavant, un temps où l'Art le plus beau florissait sans la moindre imitation de qui que ce fût!

(Je n'étonnerai personne en affirmant que la *conception exacte et complète* de cette vérité évidente est encore bien loin de la cervelle d'un très grand nombre d'industriels du moment.)

Quelle est donc la cause de la stérilité actuelle si ce n'est cet encombrant fatras archéologique?

Eh bien! Peut-on me dire à quoi rime un pareil état de choses? — Est-ce là un état normal de l'intelligence humaine et de son développement logique? — Y a-t-il des précédents? — Conçoit-on cette renonciation à être soi, à exister? — Les hommes doivent-ils s'arrêter de penser, d'inventer pour être ultra-civilisés?

Est-ce parce que l'humanité, aussi vite qu'elle marche, ne peut suivre la demande enragée de l'industrie moderne, et qu'on lance n'importe quoi dans la gueule toujours ouverte de l'hippopotame industriel?

Le plus simple bon sens indique que le champ artistique est en proie au phylloxera archéologique et que l'*arrachage s'impose!*

(A suivre.) EUGÈNE GRASSET.

LES ARTS DÉCORATIFS AUX SALONS

DE 1897

I

LA QUESTION DES PALAIS

Il sied de consacrer quelques lignes préliminaires aux deux palais des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars. Deux ou trois mois de grâce leur ont été accordés au bénéfice des Salons de cette année; mais leur destruction est irrévocable. Nés des nécessités d'expositions universelles, une exposition universelle les jette à bas en vue de l'accomplissement de ses programmes. Le vent souffle périodiquement, chez nous, des colossales entreprises, faites pour durer un semestre, en résumant les aspirations et les forces du monde entier. C'est grand miracle que le palais de l'Industrie soit resté debout quarante ans. Son frère du Champ-de-Mars aura joui, un peu plus que normalement, d'une existence décennale. Inutile de se fondre en regrets. Les deux monuments

ont rendu des services et, voués à disparaître en vertu de leur origine, ils disparaissent, laissant leur place à d'autres qui seront rasés du sol à leur tour. De tels édifices se posent sur le terrain des contingences. Déclame à ce sujet qui voudra, je juge fort bon, en ce qui me concerne, qu'on profite des occasions pour se livrer à des expériences nouvelles, pratiquer des moyens nouveaux et déterminer, s'il se peut, des progrès dans la structure et la décoration générales. Du palais de l'Industrie, érigé en 1855, au palais du Champ-de-Mars, œuvre de 1889, la marche en avant s'était accentuée d'une saisissante façon. Le premier, fruit de recherches, encore à leurs débuts, sur la construction métallique, enfermait une ossature de fer dans une forme de pierre taillée. Le second disait en tout le triomphe du métal, impliquant, à titre de remplissages et d'ornementation, l'emploi du verre et surtout de la céramique émaillée. Ce qu'il y paraissait de maçonnerie s'y subordonnait étroitement à l'organisme sidérurgique. Un principe d'architecture s'y dégageait en plein équilibre. La sidérurgie était entrée dans l'Art. Elle n'en sortira plus.

Rien de curieux comme les publications d'antan, retrouvées à l'improviste et qui nous ressuscitent, en face de la condamnation prononcée, les enthousiasmes saluant l'œuvre nouvelle, au temps où on l'inaugura. Le hasard m'a fait rencontrer, dans un étalage de bouquiniste, une brochure du mois d'avril 1855, relative au palais de l'Industrie. Elle est signée en toutes lettres : Charles-André Lormont, architecte-ingénieur, et l'exemplaire que j'ai devant moi porte une dédicace à Viollet-le-Duc : « en témoignage d'admiration et d'espérance. » Quel était ce Lormont? Que se cachait-il derrière cette « espérance » de l'envoi? Je ne sais. Mais quel étonnant dithyrambe en faveur des idées novatrices, à la veille de l'ouverture de l'édifice au public!

C'est d'abord, avec l'historique de la construction en elle-même, une comparaison en règle des principes entrevus pour l'avenir et des principes du passé. Aussitôt le lyrisme éclate. Jamais on ne conçut monument plus grandiose, plus hardi, plus spacieux, plus magnifique, plus inattendu. Ses deux auteurs, M. l'architecte Viel et M. l'ingénieur Barrault avaient « mis à profit toutes les expériences tentées soit en Angleterre, soit en France, et tiré des prémisses des conséquences de la plus haute portée ». Leur conception était une sorte de « coup de génie » qui avait relégué dans l'ombre les propositions timides de leurs concurrents. « La voie scientifique est ouverte aux architectes avec tous les prestiges des matériaux métalliques. » Les « quarante-cinq mille mètres de superficie couverte » induisaient l'écrivain en furieuse dépense de points d'exclamation. Ensuite, ayant crié à la merveille d'ensemble, il criait au prodige en détail. D'un ton prophétique, il proclamait la norme future : « La pierre pour les façades, la fonte et le fer pour les couvertures et les intérieurs. »

Sa verve n'était à court ni sur le développement des murailles du dehors, décorées de corniches, percées de fenêtres cintrées, ni sur les pavillons d'angle « d'un beau parti », ni sur le large portique d'entrée, « dressé sur les Champs-Élysées comme un arc de triomphe, comme la porte solennelle des temps prochains, » et tout orné des sculptures de Diebold, de Desbœufs, d'Élias Robert. Charles-André Lormont s'arrête avec une particulière complaisance au groupe d'Élias Robert : *La Patrie couronnant l'Industrie et les Arts*. L'heure sonne, à son opinion, où les arts et les industries vont s'unir, fraterniser, ceints des mêmes couronnes, travaillant en commun à la

régénération des idées. Le critique, ainsi qu'on le peut voir, était très en avance sur son moment. Si le marquis de Laborde a lu sa brochure, il a dû, à certains égards, en tressaillir d'aise.

Pourtant, à décrire les dispositions intérieures, notre homme hausse ses transports à un bien autre diapason. Aux escaliers desservant le premier étage, il décerne les épithètes de « magistralement dessinés » et de « très majestueux ». Les salles lui

A. Peureux : Le *Faune*, coupe à boire en vermeil repoussé et ciselé.
Salon de 1897 : Champ-de-Mars.

paraissent « parfaitement ordonnées et supérieurement claires ». Pour ce qui est de la grande nef centrale, les dimensions l'en émerveillent, la structure l'en exalte. « Des cathédrales tiendraient en ce puissant quadrilatère, flanqué de galeries pourtournantes, portées sur des colonnettes, et qui élève son immense voûte vitrée à une incroyable hauteur. » La fonte et le fer, introduits dans la construction, démontrent et développent là leurs qualités éminentes. Ce vaisseau de métal et de verre, ce ciel de transparence, jeté sur les parois comme une tente arrondie que tous les rayons traversent, est le vrai rendez-vous ménagé aux représentants des peuples frères... » Le même ton se soutient d'un bout à l'autre de l'opuscule, avec un mélange assez singulier de vues justes et de vues fausses. On ne peut disconvenir que l'auteur ait traduit, selon son tempérament propre, les pensées d'un milieu indépendant en voie de se former. Pour tout dire, le palais de l'Industrie, à sa création, fut admiré presque unanimement.

Et, somme toute, cette admiration était légitime à son heure. Le palais avait un certain air sévère et non sans convenance. Certes, ce n'était point par l'originalité qu'il valait au dehors : c'était plutôt par la simplicité, par un caractère pondéré et pratique, sans surcharge ornementale. Cela ne se rengorgeait pas, cela ne visait pas au sublime, cela ne se targuait d'aucune violence; mais les quatre façades s'allongeaient

sagement entre leurs pavillons, favorisant l'entrée et facilitant la sortie par la distribution de leurs portes, ne donnant l'impression ni d'un campement de hasard, ni d'un capharnaüm, ni d'une résidence souveraine, ni d'un sanctuaire. La notion du monument en fer ne s'imposait pas suffisamment du premier coup. La pierre y jouait un trop grand rôle et, surtout, trop manifeste. Néanmoins, les hautes toitures vitrées se profilaient harmonieusement sous le bleu du ciel parfois reflété en elles, sous l'ardeur du soleil qui les semait, dans l'après-midi, d'éclats pareils à des flammèches. Tout compte fait, sans être un chef-d'œuvre, l'édifice tenait sa place, au bord de la Seine, dans le paysage parisien. Et, par-dessus tout, au dedans, il était de disposition excellente, avec sa nef centrale, autour de laquelle se déroulaient les galeries, et commode, aisé à l'aménagement, plein de dégagements utiles, éclairé à souhait. Sa commodité fut la raison essentielle de sa fortune. Les artistes et le public mettront du temps à s'acclimater à un autre local.

Quoique le palais du Champ-de-Mars fût de tout point supérieur à son aîné, il demeura moins populaire. C'est, aussi, qu'il était moins bien situé et qu'il avait été conçu non pour s'isoler, mais pour s'harmoniser à tout un ensemble de bâtiments. L'architecte, M. Formigé, y avait fait preuve de science, d'intelligence et même de personnalité. Ses parties de coloration, toutes les membrures de fer, peintes en bleu persan, tous les remplissages en brique rosée, et ses emplois de céramique émaillée où dominait le bleu (notamment dans la couverture de la coupole), présentaient une nouveauté véritable et charmante. Au résultat, je ne conseillerais pas aux architectes des palais futurs, destinés aux expositions annuelles des beaux-arts, de renoncer au dispositif si logique et si pratique du palais de l'Industrie. Il a toujours semblé qu'on avait trop sacrifié, au Champ-de-Mars, à la beauté des escaliers d'honneur sous la coupole. Ce vestibule, démesuré d'apparence, donnait, quoiqu'on en eût, une impression de vide. Les palais d'exposition ne doivent pas laisser en nous l'idée de l'inhabitable et de l'impossible à garnir. En revanche, les salles réservées à la peinture étaient on ne peut mieux comprises, larges et hautes en suffisance, sobrement décorées, d'agencement facile à varier suivant les occasions.

Les organisateurs de l'Exposition universelle, appelée à fêter l'avènement du XXe siècle, nous promettent de tenir compte de toutes les leçons du passé. Attendons-les à l'œuvre sans défiance. Il est hors de doute que le concours entre architectes n'a pas mis au jour ce qu'on espérait. De-ci de-là, des détails ingénieux, des indications curieuses; un peu partout, de la banalité, de l'architecture incertaine, du mauvais goût, de la prétention. Pas un des concurrents ne s'est avisé même de tirer parti de ce fait que le rez-de-chaussée d'un palais des beaux-arts doit être grandement ouvert, tandis que le haut étage, étant destiné à la peinture, doit être aveuglé. A quoi bon prévoir des baies supérieures qui seront condamnées et faire des rez-de-chaussée massifs? C'est le contraire qu'il serait piquant d'essayer. Mais les projets les plus primés, dans la circonstance, n'ont, heureusement, rien de définitif. Tout a été renvoyé à l'étude. De radicales transformations peuvent être faites avant qu'on en vienne à l'exécution. Gardons-nous donc d'une parole imprudente et, en pénétrant, pour la dernière fois, dans les salles et les galeries que guettent les équipes de démolisseurs, saluons l'avenir d'un grand vœu de réussite.

SALON DU CHAMP DE MARS 1897 - ORFEVRERIE

PROJET DE M. PAUL AUBE, POUR UN SURTOUT DE TABLE

COMMÉMORANT LE VOYAGE EN FRANCE DE L'EMPEREUR DE RUSSIE

II

CONDITIONS DES ARTISTES

Des tableaux, des statues, des objets qu'on nous offre à cette heure, quel absolu d'art va sortir? Aurons-nous même, fût-ce dans un seul ouvrage, le frisson d'un absolu d'art? — Je ne sais. Le mal qu'on dit du Salon annuel m'est présent à la mémoire; mais je me souviens, aussi, de l'intérêt général qui le caractérise. Que la médiocrité y prédomine, que la vulgarité s'y fasse encombrante, que l'excentricité s'y donne pour la noble indépendance, que l'esprit de commerce y prenne, enfin, toutes les formes, personne n'en disconvient. Seulement, ces régulières assises de collectivité

Le tambourin, par Eugène Lelièvre.
(Appartient à M. Boin.)
Salon de 1897 : Champs-Élysées.

nous font connaître l'état de nos arts dans leur rapport avec l'état de nos mœurs privées ou publiques. Tandis que les exhibitions individuelles mettent en saillie des qualités et des vanités particulières, prises en elles-mêmes, le Salon montre la mêlée des idées, rapproche les résultats obtenus, permet de définir les tendances, oppose les mérites et les défauts divers, suscite des réflexions, contient l'aveu de tous en face du public à qui chacun fait appel, parmi les forts et les célèbres, comme parmi les faibles et les inconnus. Le philosophe y trouve de précieux indices et des éléments de conclusion. Le curieux y rencontre des impressions à ne pas négliger. A ces titres son importance est véritable.

Quel est, pour commencer, le public vis-à-vis duquel se placent les exposants? C'est le public sans épithète, l'ensemble des passants, le juge aux mille têtes, plein de préjugés qui changent, de conceptions vagues où survivent des débris de traditions, en éternelle quête de vérité, en éternelle puissance de sensations passagères. Dans le monde moderne, il sied d'en convenir, l'Art n'est que rarement une intime nécessité : c'est un luxe. On y aspire à briller; on s'y prévaut bien plus souvent des apparences d'emprunt que des réalités, dont on doute. Depuis que l'argent, de plus en plus mobilisé par la force des choses, est devenu le pivot social commun, l'idéal a beaucoup baissé dans la vie. L'*Enrichissez-vous* de M. Guizot est, pour la plupart, la règle

capitale, sinon la règle unique. Afin d'acquérir la fortune, tout moyen semble bon. Le grand point est d'aller vite. L'un se livre à la spéculation; l'autre dresse ses batteries en vue d'un opulent mariage. On ne saurait avoir à nul degré le sentiment que la sévère loi du travail pour tous a pris possession de nos mœurs. De la richesse, les privilégiés attendent la jouissance et l'éclat facile. Les moins favorisés s'attachent à donner à leur existence des aspects reluisants. De là tant de faux dehors et, sitôt qu'on descend au fond des consciences, tant de trouble de toutes parts.

Des couches nouvelles sont, de la sorte, montées au jour, suivant des destins factices. Elles aiment l'art de surface, l'art à la mode ou l'art consacré par le suffrage des foules et pat l'accoutumance, les œuvres primées, étiquetées, mises en circulation comme des monnaies. L'ordinaire des artistes s'ingénie à complaire à cette catégorie d'amateurs improvisés. Les meilleurs savent à quels mécomptes on est en butte à vouloir se dérober au flot, au lieu de le suivre. Toute généreuse tentative étonne et généralement déplaît. Qui veut lutter doit avoir l'héroïsme de la foi ou l'audacieuse et persévérante inconscience du don génial. Mais l'héroïsme et le génie sont à peu près également rares. Le talent se gaspille à répéter des formules, et, si la critique fait entendre de légitimes remontrances, le producteur ne manque pas de lui répondre : « Nous fournissons exactement ce qu'on nous demande. A quoi bon se loger le diable en tête quand tout le monde est satisfait? »

En conséquence, à mesure que l'œuvre d'art est entrée davantage dans le courant du négoce, l'Art lui-même est devenu davantage métier. A l'heure qu'il est, on se fait artiste comme on se fait serrurier, sans le moindre appel intérieur, mais par entraînement de circonstances et par espoir de commodes profits. L'artiste est, en bien des cas, un pur et simple fabricant tenant boutique. Sa production constitue l'une des branches de l'article-Paris. Elle s'offre aux yeux parée, vernie, artificielle, faite pour tenter l'acheteur à l'égal d'une quelconque marchandise. Quand on ne travaille plus pour le temple, on travaille pour le bazar. Il est vrai que le nombre des ateliers s'augmentant toujours et l'artiste s'exaspérant, la vente des produits se fait plus malaisée. Il est vrai, encore, que le progressif affinement social a conduit l'attention vers les arts décoratifs, qui tendent à mêler un peu de charme aux entours de l'existence. Ces faits sont types et susceptibles de résultats étendus. Par eux le correctif possible sort du mal trop certain. Malheureusement, dès aujourd'hui, l'on s'aperçoit que beaucoup font fausse route. Si l'on admet, à grand'raison, que les arts mineurs ne sont point de petits arts, qu'on évite, au moins, de les considérer comme la voie ouverte aux fruits secs ou comme la simple distraction des artistes sérieux. L'encombrement par la médiocrité est en train de se faire de ce côté comme des autres, et la frivolité prétentieuse, en même temps, s'y assure crédit. Le but à poursuivre est grave à tous égards. Les arts de la vie ne sont ni des pis-aller, ni des amusettes. Sans compter qu'on s'oublie à sacrifier complètement l'utilité à la superfétation.

Au lieu de créer de beaux objets d'usage, on multiplie les stériles « bibelots ». A peine réhabilités, les arts décoratifs sont enclins à rougir de leur essence. Ils prennent goût à la bagatelle; ils sont animés de l'esprit de l'étagère; ils se confinent à la curiosité. Le potier, l'ébéniste et le tapissier aspirent à s'asseoir en des fauteuils

SALON DU CHAMP-DE-MARS 1897.

EN CHASSE

AQUARELLE D'EUGÈNE GRASSET

(DE MALHERBE, ÉDIT.)

académiques. Leur secrète ambition est de s'inutiliser dans la solennité d'une production arbitraire, exclusivement vouée aux collections. Ce penchant est plus que mauvais : il est ridicule. Mais les choses vont ainsi et les faux jugements gagnent du terrain, bien loin de s'anéantir.

III

COMMENT L'ART ÉVOLUE

J'entends parler, chaque année, de l'urgence du renouvellement de l'Art. Est-ce donc que, jamais, on a renouvelé l'art à commandement? Il naît des idées et des mœurs, des préoccupations, des croyances; il suit le mouvement des croyances, des préoccupations, des mœurs et des idées. Lorsqu'on veut faire du nouveau à tout prix,

Bougeoir, par Octave Lelièvre.
(Appartient à M. Susse.)
Salon de 1897 : Champs-Élysées.

on arrive promptement à ne plus demander conseil à la nature et l'on verse à l'étrangeté. Point de développement possible en dehors de la constante observation des choses. Seulement, les dispositions communes où nous sommes nous font pencher tous à la turbulence. On ne sent qu'agitation au domaine intellectuel. A la faveur des méthodes bouleversées, des expériences, si souvent faites en désordre, grandissent les incertitudes et s'affichent les fatuités. La pauvre culture morale de nos artistes, depuis un certain temps, a frappé nombre de spectateurs des humains spectacles. Ayant conçu d'eux-mêmes une trop haute et trop conventionnelle opinion, les producteurs ont piétiné sur place en faisant la roue. Leur technique même s'est parfois affaiblie. C'est une vérité manifeste que la génération qui monte se prévaut d'aspirations vagues et manque de netteté dans l'invention et de sûreté dans l'exécution. Sous prétexte de *suggérer* davantage, elle se contente d'à-peu-près. A cet égard, elle est en recul, en général, sur les générations précédentes. Ses œuvres sont fréquemment inconsistantes et désorientées. Elle a grand besoin de se recueillir et de se reconnaître. Ni les écoles, ni les individus ne s'épanouissent par des qualités du détail et des intentions même

raffinées. On crée, quelquefois, dans l'inconscience; mais, par l'ignorance et la présomption prompte à tout hasarder, on ne crée jamais rien.

Une seule nation, dans l'histoire, sous l'empire d'extraordinaires événements, s'est, en peu d'années, constitué un mode d'art absolument original et distinct de ce qu'on avait vu. C'est la Hollande. A la fin du XVIe siècle, ses destinées l'arrachèrent à son passé. Elle eut une religion nouvelle et de nouvelles institutions. Protestante, elle ferma les églises. Républicaine, elle ferma les palais. Les sujets sacrés n'eurent plus d'emploi; les sujets allégoriques plus de place. Pour décorer les hôtels de ville et les maisons des corporations, rien ne s'imposa plus que des portraits isolés ou groupés, des scènes de banquets civiques ou des séances de conseils. Aux demeures bourgeoises, on eut aussi des scènes de mœurs et des paysages. Cet art d'étroite réalité se forma sous les auspices d'une étroite observation. La société hollandaise obligeait ses artistes à la représenter au naturel en ses allures, ses actions et ses milieux : elle les forçait à être originaux par la force de la vérité.

Cependant, le point de vue trop restreint menaçait de rapetisser le génie national et de l'abaisser sans miséricorde. Alors Rembrandt parut. Rembrandt osa regarder en haut, évoquer la conscience humaine, et, sans rien sacrifier du réel, rendre à l'esthétique sa liberté et sa largeur. Avec lui l'école hollandaise conquit la sublimité. Mais le maître d'Amsterdam n'entendait nullement, comme nos jeunes prophètes, s'élever au-dessus de la réalité, sinon par la vérité même. Ce fut un génie aussi profond que populaire, — un génie de science et d'inspiration.

Sommes-nous aujourd'hui dans les conditions de la vieille Hollande pour tirer de nos entrailles un art radicalement inédit? — Eh! non, sans doute, sur aucun point. Et, toutefois, il ne tient qu'à nous d'en finir avec toutes les conventions malsaines en nous vouant à l'étude des besoins de notre vie sociale et des conditions de notre nature, et en proscrivant des arts d'imitation ce qui ne répond qu'à des données de poésie littéraire. A cette discipline, on en peut être assuré, notre esthétique devra une franchise et une limpidité qui lui font actuellement défaut. La fantaisie ne sera pas dissoute, car la vraie fantaisie est l'une des innovations du naturel vu par un observateur doué. Et s'il nous survient un Rembrandt, qu'on soit tranquille : sa puissance se sentira parfaitement à l'aise dans l'atmosphère de simplicité et sur le terrain solide que lui auront préparé nos efforts.

On me fait remarquer que plusieurs dénient à notre époque jusqu'à la possibilité d'avoir un style. Sur ce point, les siècles ne se connaissent guère. Il me semble avoir eu l'occasion de citer, en cette Revue même, le fait d'un contemporain de Louis XV accusant vivement les productions de son moment de manquer de particularité reconnaissable. C'est proprement le langage qui se tient parmi nous couramment, au moins en ce qui touche l'architecture et les arts mobiliers. Il n'est pas un homme d'instruction moyenne qui ne puisse, à première vue, reconnaître un morceau d'il y a cent ou cent cinquante ans et ne soit en mesure d'en définir le style. Mais, s'il reste prouvé que des contemporains n'ont pas su voir, en des ouvrages faits sous leurs yeux, les signes distinctifs qui, maintenant, nous frappent, refuserons-nous d'admettre que nous puissions être aveugles au même degré sur les signes possibles de notre temps? Les renouvellements sont progressifs, involontaires, incalculés, presque imperceptibles. Pour qu'on ait la notion du chemin parcouru, il faut être déjà loin du point de départ.

A l'endroit de la peinture et de la sculpture, les expositions rétrospectives ont permis de constater, par comparaison, les changements survenus. Touchant les autres arts, divers motifs rendent les constatations plus difficiles. Les modifications qui s'accusent dans le style du mobilier, par exemple, sont très lentes, très obscures, et c'est grande affaire de discerner les traits d'originalité durable dans le chaos des imitations et des adaptations essayées. Une ligne droite s'infléchit vaguement : on n'y prend garde. L'inflexion s'accentue : l'œil s'y accoutume progressivement, il semble encore que rien n'ait changé. Peu à peu, la courbe se creuse. Ce qui était autrefois rigide devient positivement sinueux; une harmonie nouvelle s'est établie; nos yeux ont pris à notre insu des habitudes. Un jour, l'évolution étant achevée, le regard d'un curieux tombe sur la primitive ligne droite abandonnée. Pour la première fois, il se rend compte que l'ancien style était défini justement par cette rectitude, alors que le style suivant l'est par la flexion et la sinuosité. De là, rien de plus simple que de caractériser la manière d'un temps qu'on croyait impersonnel. Mais peut-être, à l'heure où se formule cette observation sur la droite et la courbe, la tendance secrète est-elle à la ligne brisée, dont le règne commence sans qu'on en ait même le pressentiment. C'est ainsi que les transformations s'opèrent. La création obscure précède de beaucoup la conscience théorique et, règle générale, on n'a la clef d'un style que lorsqu'il est en voie de disparaître ou qu'il a disparu.

Sympathie,
plaquette argent et or, par Claudius Marioton.
(Appartient à M. Colin.)
Salon de 1897 : Champs-Élysées.

Et comment tout ne se modifierait-il pas sans cesse autour de nous de façon typique, lorsque, sans cesse, notre type physique lui-même apparaît différent. Envisagez les vieux portraits des hommes et des femmes de notre race. Les personnages nous sont connus; souvent leurs descendants sont nombreux et nous les coudoyons. Assurément, les signes typiques généraux, de ceux qu'on nomme permanents, ont survécu; mais combien les traits particuliers sont autres! Ces différences ne tiennent pas simplement aux costumes, aux distinctions sociales, aux parures : elles sont plus profondes. De père en fils, la nature fait œuvre. Les alliances constituent un agent d'une énergie périodiquement ravivée. Les influences spéciales, le mouvement des doctrines, les systèmes d'éducation, la mobilité des rapports, le développement des conséquences, l'activité de la civilisation font le reste. Il est naturel que l'incessante refonte du type

humain ait son complément au dehors. Si l'ambiance agit sur l'homme, l'homme, par contre-coup, agit sur l'ambiance. Les goûts, en tout ordre d'idées, suivent les mêmes lois de variation. Rien ne s'isole; tout se répand; tout se fait, se défait, se refait conformément à une logique supérieure. L'évolution procède par séries de déductions graduellement élargies. Socialement et, par suite, esthétiquement, chacune de ses phases a son début, son milieu et sa conclusion, qui est un nouveau point de départ, mais jamais, qu'on le veuille ou non, le branle ne s'arrête.

Je ne dissimule rien des retardements imposés au progrès par les préjugés, les fausses manœuvres, les mauvaises directions des modes, la misérable instruction de ceux qui commandent et de ceux mêmes qui exécutent et les pressions exercées sur ces derniers. Nonobstant, pour nous tirer bon gré mal gré des routines, certains éléments plus ou moins inattendus interviennent et, bon gré mal gré, les arts en subissent l'action immédiate ou indirecte. Voyez donc, encore une fois, la céramique monumentale et la verrerie décorative reprenant leur essor grâce à l'architecture du fer! Voyez l'éclairage électrique sollicitant des formes de luminaire! Avant longtemps l'art imaginera des cadres séduisants pour les appareils téléphoniques. Il faudra bien, tôt ou tard, que la voiture automobile, si totalement laide, se fasse accepter en se transformant. Il n'est rien d'utile qui ne se puisse embellir en quelque manière. Ne sourions d'aucune recherche. Ce qui est ridicule aujourd'hui sera transfiguré demain. Ce n'est pas assez de considérer la production en ses modes traditionnels ou en ses caprices excentriques: il convient de se mettre en face de la vie active, telle que, par degrés, impérieusement, elle se manifeste aux artistes. Préjugés des amateurs, routine des exécutants, paresse des imaginations, interprétations conventionnelles des choses, malentendus, doutes propagés, erreurs courantes, tout cède tour à tour par la force des nécessités.

VI

LES RECHERCHES DE COULEURS

Les recherches les plus curieuses, en ces dernières années, ont porté, de toutes parts, sur la couleur. Peinture, architecture, arts de décoration, en ont l'amour. Nous avons subi, depuis vingt-cinq ans, des influences orientales dont le mouvement colonial et la fréquence des rapports de l'Europe avec le monde de l'Extrême-Orient, de plus en plus ouvert, ont été les propagateurs. Le japonisme, un peu agaçant depuis qu'il est tombé dans la vaine pacotille, nous a, sans nul doute, beaucoup appris. En outre, les circonstances qui ont poussé au développement de la céramique d'application ont naturellement ramené nos regards vers les procédés des céramistes orientaux, et surtout persans et arabes. Il en est allé de même dans l'art du verrier. Une fois le sens de l'harmonie des tons reconquis, des besoins nouveaux se font sentir. Nous ne pouvons plus souffrir les ennuyeuses monochromies d'autrefois. Toutes les gammes polychromes ont dû s'éclaircir, se remonter, s'épurer, multiplier leurs nuances. Les étoffes ont commencé à jouer un rôle ornemental d'une brillante gaîté. Ici, encore, l'Orient est venu à notre aide : tapis, tentures, décor des rideaux de vitrage, tout s'est plus ou moins orientalisé et notre œil a gagné à ces habitudes une acuité et une finesse neuves.

L'Angleterre, il faut le dire, s'est distinguée en ses adaptations décoratives appliquées au mobilier, à l'embellissement de la maison. C'est un fait que l'influence anglaise a grande expansion pour le quart d'heure, avec des œuvres assez singulières, aux ornements simplifiés, souvent tirés de la flore naturelle, aux couleurs d'une vivacité native tamisée. On dirait des rayons d'Asie passant à travers les brumes du nord. Nous ne nous défions pas suffisamment, ce me semble, du goût de nos voisins d'outre-Manche. C'est un goût fort mêlé, quoique fort particulier. Les insulaires de la Grande-Bretagne associent, en ce qu'ils composent, des traditions très diverses : de l'italien de la Renaissance, de l'anglais Tudor, du préraphaélite, du naturiste, de l'ornemaniste stylisé, de l'orientaliste atténué, tout cela fondu en une production dont je ne méconnais ni l'ingéniosité ni le savoir, mais qui n'est pas marquée au coin de notre caractère. Qu'on se souvienne des intérieurs anglais. Le « home » britannique, c'est l'agrandissement des installations de bateau à vapeur et de chemin de fer, le confortable de voyage rendu définitif. On trouve moyen d'accumuler d'innombrables objets en laissant aux appartements je ne sais quoi d'un peu nu, d'un peu en attente. Les meubles sont légers, volants; rien n'a l'air de tenir en place; les boiseries sont de ce verni qui nous fait penser au wagon et au paquebot. Nous aimerons toujours mieux, en France, des pièces plus ostensiblement garnies, plus étoffées, plus variées, sans ces grands fonds à teintes plates, exprimant, enfin, l'humeur sédentaire. Les artistes se trompent qui, sur la foi des engouements, sacrifient trop à l'anglomanie. Il sied de s'instruire de tout et de ne sacrifier à rien.

Gobelet en étain, par J. Brateau. Salon de 1897 : Champ-de-Mars.

En peinture, le fait indéniable, c'est que la couleur française s'efforce de traduire les vibrations lumineuses. On ne peut tenir compte, au point de vue décoratif, du factice idéal (venu, d'ailleurs, de Londres) de peintres amis des effacements crépusculaires ou prétendant montrer les formes à travers un voile de cendre flottante. Le *luminisme*, contestable en ses procédés, donne, au moins, à réfléchir. Il est aisé de rire des juxtapositions de tons en touches menues, comparables au travail des laines ou des soies dans la tapisserie, et des pastillages des *pointillistes*, obtenant l'exaltation des couleurs par des milliers de petits points de tons peu ou prou complémentaires, semblables à une mosaïque de pains à cacheter. Mais qui prendrait sur lui d'affirmer qu'il n'y a pas, en ces pratiques, des enseignements à démêler et à utiliser en des occasions spéciales? Des paysages au pointillé, ridicules de près, révèlent à distance une intensité de vibration extraordinaire. En maniant ses pinceaux comme un pastelliste ses crayons ou comme un brodeur ses navettes, M. Claude Monet a peint des visions de nature enveloppées d'une transparence inouïe, d'une fluidité de lumière admirable. M. Besnard, qu'on salue à bon droit décorateur de race, use de toutes les libertés techniques, se préoccupe des oppositions et, plus encore, des reflets, c'est-à-dire des actions directes ou en retour des rayons colorés entre eux, et peint avec

largeur. Ses méthodes ne déconcertent plus. Le plafond de l'Hôtel de Ville et les panneaux de l'École de pharmacie et de la Mairie du Louvre ont prouvé leur vertu sur des murailles. A une place convenable, un panneau traité à la façon de M. Monet peut être délicieux. Les pointillistes dont on se moque n'ont qu'à montrer à leurs détracteurs, à l'Hôtel de Ville, les grandes compositions de M. Henri Martin, auxquelles on a prodigué les éloges. Une part notable de l'effet vibrant y vient d'une facture plus pointillée que martelée. En décoration, tant vaut l'impression produite, tant vaut le procédé. Le grand point est de fixer en sa limpidité rayonnante ou en sa fluidité vaporeuse tel état de lumière colorée.

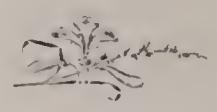
Gobelet en étain, par J. Brateau.
Salon de 1897 : Champ-de-Mars.

Nul ne saurait se vanter d'avoir pénétré la diversité sans fin des phénomènes de radiance et défini tous les modes de production de la couleur dans la nature. Certaines colorations, au dire des physiciens, dérivent de la lumière blanche, déviée par un prisme. La physique les nomme : colorations-lumières. D'autres proviennent du reflet d'une simple surface colorée dont l'éclat se répercute. On les appelle : colorations pigments. Les premières ont beau s'ajouter, elles donnent toujours de la lumière; les secondes arrivent à l'ombre ou s'ajoutent. Le peintre s'ingénie, à l'aide de matières opaques ou très peu transparentes, à rendre l'accord de ces deux qualités distinctes du rayonnement. Le but n'est pas à dépriser à coup sûr, et les moyens proposés méritent qu'on en parle autrement qu'avec des quolibets.

Au surplus, la passion et la recherche de la couleur, chez nous, n'appartiennent plus, désormais, aux seuls peintres : elles sont à tous les artistes, elles sont en tous les arts. On avait répudié la polychromie, et la voilà réhabilitée, honorée, populaire, jetant ses bouquets sur la terre cuite, sur le verre, sur le métal, sur le bois, sur le cuir des tentures et des reliures. De l'architecte au brodeur d'étoffe, tout s'enchaîne. L'émailleur et le joaillier sont frères. Le marqueteur évoque les âmes subtiles des différents bois en les unissant. Ah! quelle révolution depuis vingt ans accomplie! Nos rues la proclament avec leurs affiches. Nos monuments nouveaux lui doivent des gaietés. On ne marchande plus à nulle fleur, qu'elle soit de violente pourpre ou de jaune rutilant, la licence de s'épanouir.

Puissent seulement les artistes garder ou recouvrer, s'ils l'ont perdue, la simplicité précieuse. L'œuvre de progrès est, avant tout, l'œuvre des simples, dociles aux leçons des choses, de bonne foi envers eux-mêmes, envers les autres, envers le monde des faits, des pensées, des images. Ceux-là seuls ne seront pas en vain roulés par le flot! Mais, hélas! ils sont rares...

(A suivre.) L. de FOURCAUD.



Imp. L. Fort et Jobet

Plaquette en vermeil exécutée chez Gustave Roger Sandoz
pour l'Album offert au Président de la République
par le Comité du Commerce et de l'Industrie

Modèle des nouvelles pièces de billon (10 et 5 centimes), par M. Daniel Dupuis.

LES NOUVELLES MONNAIES

De MM. ROTY et D. DUPUIS

La troisième République, qui, à l'encontre des gouvernements qui l'avaient précédée, n'avait pas jugé utile d'avoir jusqu'à présent une monnaie à elle, une monnaie décelant les goûts et les préoccupations des hommes qui vécurent en notre temps; cette République qui s'était contentée des types choisis par les deux Révolutions précédentes, va enfin posséder une monnaie originale, réclamée depuis longtemps par tous les gens de goût. Non certes que les monnaies actuelles laissent à désirer. Mais on ne saurait contester qu'elles ne répondent plus à notre sens de la beauté évoluant avec les générations. La fière tête syracusaine d'Oudiné nous semble bien vieillotte pour les monnaies d'argent, et le Génie de la Liberté des pièces d'or, ainsi que l'Hercule des pièces de cinq francs, conceptions remarquables d'Augustin Dupré, dont M. Charles Saunier retraçait récemment la vie dans une des luxueuses publications de la Société de Propagation des Livres d'Art, marquaient trop leur époque, c'est-à-dire la première Révolution.

L'honneur de la campagne entreprise en faveur des nouvelles monnaies, revient à notre distingué confrère, M. Roger Marx, dont les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* ont pu lire naguère, ici même, la belle étude sur les médailleurs de notre siècle.

Dès 1892, dans le *Voltaire* et, peu après, dans la *Revue Encyclopédique*, notre confrère démontrait l'utilité incontestable des nouvelles monnaies, insistait sur leur côté éducateur et réclamait enfin : « Une monnaie inédite, en accord avec les idées modernes, et qui dise quelle conception est la nôtre aux dernières années du siècle finissant, de la République et du régime républicain. »

Voilà à peine quinze mois qu'un ministre novateur, M. P. Doumer, a décidé la création de nouveaux types et déjà deux modèles sont connus : ceux de MM. Roty pour les monnaies d'argent, et Daniel Dupuis pour les monnaies de bronze.

Cette question des nouvelles monnaies fait donc une heureuse exception aux habituelles lenteurs administratives, en même temps qu'elle affirme la possibilité de faire d'utiles réformes, sans grande dépense.

En effet, les modèles ont été commandés par la direction des Beaux-Arts sur le fonds habituel réservé aux commandes, les Finances n'auront donc à leur charge que la gravure des coins, qui devaient être au reste renouvelés, que les modèles soient nouveaux ou anciens; enfin, les pièces frappées ne seront mises en circulation qu'au fur et à mesure des besoins, sans refonte générale onéreuse.

Les nouvelles monnaies, on peut l'assurer, sont faites pour satisfaire les plus difficiles. Les graveurs se sont surpassés, et celle de M. Roty particulièrement peut être considérée comme un chef-d'œuvre. Il a mis dans son modèle toute la subtilité de son âme délicate, toute la fraîcheur de son talent toujours jeune.

Qu'on en juge par les reproductions que nous donnons : C'est, à l'avers, une fière République, qui d'un beau geste, semble semer généreusement la Pensée sur la terre infinie, bornée au loin par le flamboiement de l'astre de Clarté. Magnifique symbole de la puissance de l'Idée. Et c'est bien celle-ci qui domine dans l'œuvre de M. Roty, car au revers, c'est encore un symbole de paix que l'artiste a choisi : une simple branche d'olivier qui couvre avec un art exquis le champ de la monnaie. A ce revers il avait d'abord ajouté un flambeau. Un flambeau! Peut-être une torche? Aussi craignant une fausse interprétation possible, l'artiste a-t-il voulu, malgré la pureté de l'œuvre, supprimer l'emblème équivoque.

Les modèles de M. Daniel Dupuis, moins idéistes, restent quand même significatifs. A l'avers, la République coiffée du bonnet phrygien. Au revers, sur lequel l'artiste s'est particulièrement appliqué, la France assise sur le rocher, symbole de la Patrie, une branche d'olivier d'une main, de l'autre un drapeau, protège un enfant placé sur ses genoux : le Génie dont elle est la constante inspiratrice.

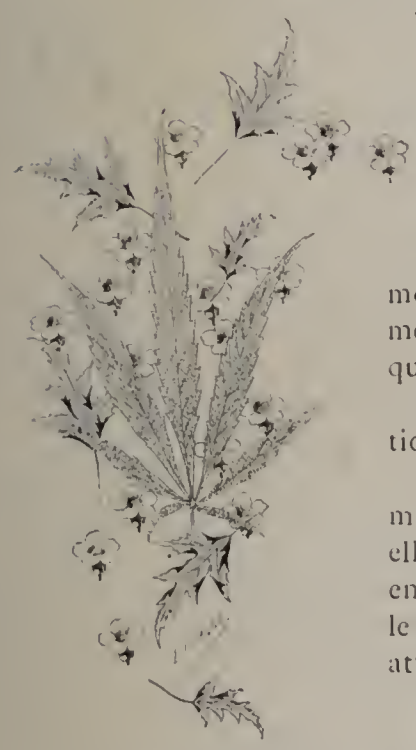
Des monnaies d'argent et de cuivre vont pouvoir être frappées très prochainement avec ces nouveaux coins. Restent les monnaies d'or dont les modèles ont été confiés à M. Chaplain. Ses projets ne sont pas encore connus, mais on ne saurait douter qu'ils ne soient à l'unisson de ceux dont nous venons de parler et que nous reproduisons.

S. DE VAIRE.

Modèle des nouvelles pièces d'argent, par O. Roty.

CHRONIQUE DU MOIS

Les sections d'art décoratif aux Salons : un peu de statistique.
L'exposition de la céramique.
Une conférence sur les Bijoux, par M. L. Falize. — Nécrologie : M. Joseph Fannière.



Les sections d'art décoratif aux Salons attirent chaque année de plus en plus la foule des visiteurs. Il est certain que le public semble prendre un intérêt qui va sans cesse en grandissant pour l'art familier, celui qui contribue à la parure de nos demeures et qui embellit les objets servant à nos besoins.

Mais, par contre, est-ce que les artistes décorateurs se sentiraient moins de zèle? — Nous remarquons, en effet, qu'ils exposent en moins grand nombre, cette année, aux Champs-Élysées aussi bien qu'au Champ-de-Mars.

Voici, pour les amateurs de statistique, l'état comparé des sections d'art décoratif depuis qu'elles ont été créées.

C'est en 1891 que le Salon du Champ-de-Mars, pour la première fois, admet les objets d'art. Il faut retenir cette date, car elle comptera dans l'histoire de l'Art. Cette année-là, le catalogue enregistre 87 numéros. L'année suivante, il y en a 98. En 1893, le chiffre s'élève à 170. En 1894, il monte à 253; en 1895, il atteint à 253, et, en 1896, à 273.

En 1897, il n'y a plus que 211 numéros.

Aux Champs-Élysées, même proportion. C'est en 1893 que, suivant l'exemple donné par le Champ-de-Mars, on y ouvre la section d'art décoratif. Il n'y a d'abord que 33 numéros. On en note 55 en 1894, 114 en 1895; 176 au Salon de 1896 et 159 à celui de 1897.

* * *

Le 15 mai doit être ouverte au Palais des Beaux-Arts, à côté du Salon du Champ-de-Mars, une *Exposition de la ceramique et des arts du feu.* Le Comité d'organisation, qui a pour président M. Georges Berger, compte parmi ses membres M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, et toutes les notabilités de la céramique; l'emplacement qu'on lui a attribué est vaste. D'après les informations personnelles que nous sommes en mesure de garantir, l'exposition comprendra les manifestations les plus importantes de l'industrie de la céramique depuis ces dernières années.

Nous publierons dans un prochain numéro une étude spéciale sur cette exposition, due à la plume de M. Bigot, le céramiste dont les grès remarquables sont si justement admirés en ce moment au Salon du Champ-de-Mars.

***

Aimez-vous les conférences? Il y en a à foison. Outre celles de l'Union centrale des Arts décoratifs qui ont obtenu tant de succès, notamment, en ce mois d'avril, celle de M. Lucien Magne sur la *Décoration dans l'art grec* et celle de M. Eug. Grasset sur l'*Art nouveau*, nous avons celles de la Société populaire des Beaux-Arts, celles de la Bibliothèque Forney, celles du Musée Guimet, etc.

La Société d'encouragement à l'industrie nationale en a donné une dans le courant du mois d'avril qui a été particulièrement goûtée. L'orateur était M. Lucien Falize, l'éminent orfèvre; le sujet : *les Bijoux*. Auditoire nombreux et recueilli. C'est toujours un vif attrait que celui d'un homme de métier dissertant sur des choses qu'il sait. On est si souvent déçu par des conférenciers qui débitent des banalités vagues devant un public attiré par un titre alléchant!

M. Falize ne s'est pas dépensé en vaines théories. Il a tracé largement l'histoire des bijoux en ces derniers siècles et a montré, par des projections de tableaux ingénieusement choisis dans tous les musées, les femmes célèbres que leurs peintres ont représentées avec leurs parures, depuis la belle Ferronnière jusqu'à l'impératrice Eugénie, la reine Victoria et l'aimable femme de Nicolas II, empereur de Russie. Il a terminé en rendant hommage à l'effort des jeunes qui, tels Lalique ou H. Nocq, essaient à l'heure qu'il est de continuer la tradition des maîtres comme Massin, maintenant retiré sous sa tente.

***

L'Art décoratif a perdu, ce mois-ci, plusieurs des siens : l'architecte Blondel, le graveur Henry Guérard (dont les belles eaux-fortes faisaient songer à J. Jacquemart, et qui, un des premiers, se mit à faire de la décoration par le procédé de la pyrogravure), enfin M. Joseph Fannière, le célèbre orfèvre, une des gloires de la ciselure française en notre siècle. On a publié sur les deux premiers, dans les journaux et revues, de nombreux articles nécrologiques; mais on n'a rien dit de ce modeste et habile artiste qui, depuis tant d'années, était sur la brèche, à l'école duquel tant de ciseleurs se sont formés et auquel on doit de si indiscutables chefs-d'œuvre!

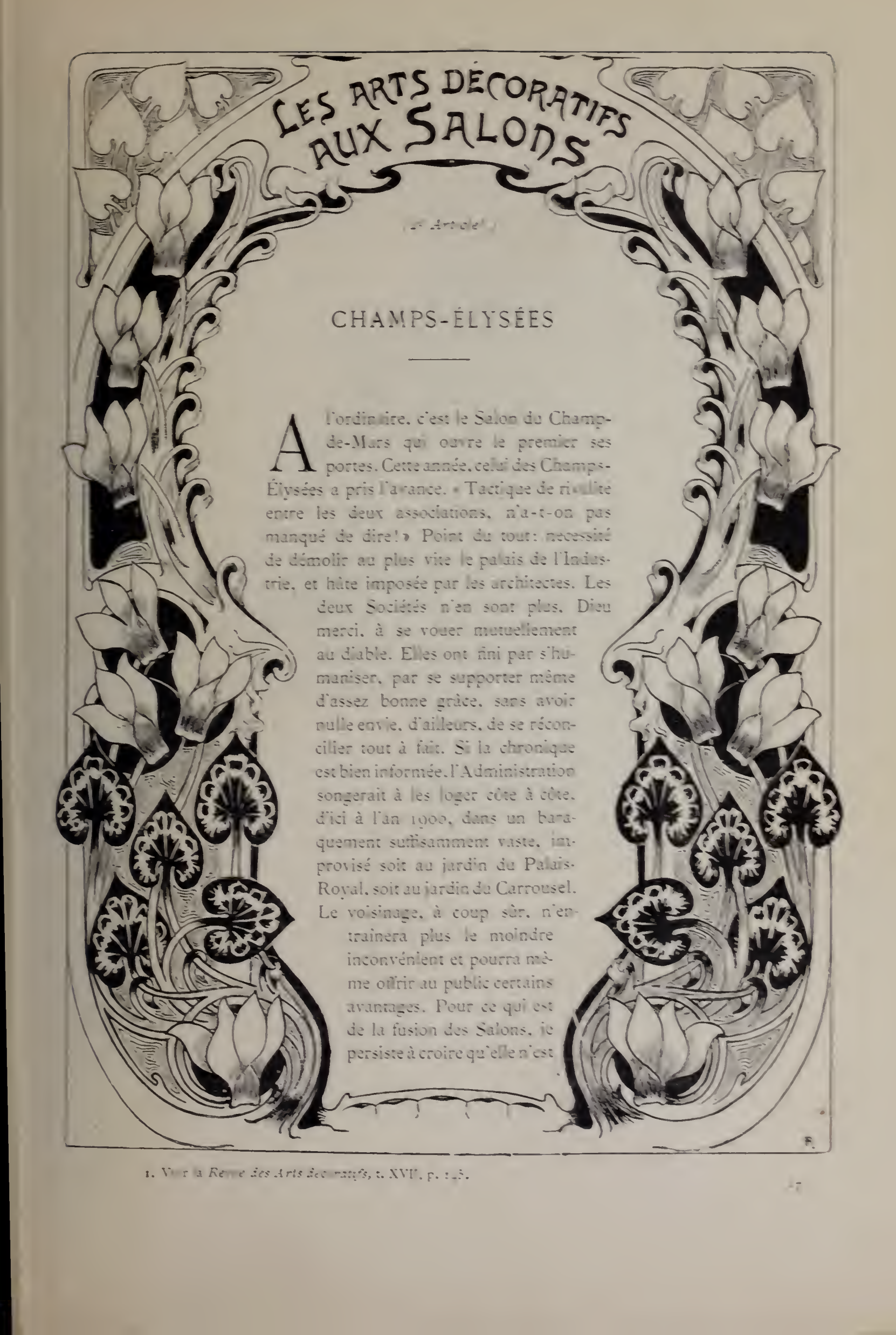
Joseph Fannière, mort le 17 avril, à l'âge de soixante-dix-sept ans, était, avec son frère Auguste, le neveu du fameux orfèvre de la Restauration Fauconnier. Tous deux, élevés près de lui, sous sa direction vigilante, reçurent ses traditions de travailleur loyal, appliqué, follement amoureux de perfection, sacrifiant tout intérêt personnel au doux plaisir d'une tâche honnêtement remplie. Tous deux, continuateurs de sa maison, et se partageant les rôles, — Auguste comme sculpteur, inventeur des formes, Joseph comme ciseleur et exécutant, — conquirent une place brillante parmi les premiers orfèvres, et leurs succès éclatants aux expositions universelles ont consacré la réputation dont ils jouissent auprès des amateurs.

Nous publierons prochainement une étude sur l'œuvre des frères Fannière. « L'Art chez les Fannière fait l'industrie déesse, » a écrit un bon juge. Joseph, qui vient de s'éteindre, était depuis longtemps chevalier de la Légion d'honneur.

JUDEX.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.



1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, p. 145.

point à désirer. La scission a été une cause déterminante de mouvement et de progrès; elle a précipité des résultats qui menaçaient de tarder longtemps encore, à l'endroit des arts décoratifs; elle a suscité entre les deux groupes rivaux une émulation féconde. Le jour où le rapprochement se serait opéré, l'on se réjouirait en vain : quelques conventions qu'on eût faites, nous verrions promptement renaître les abus avec les engour-

Eug. Robert : L'*Amour désesvéré,* projet de fontaine.

dissements du passé. En toute bonne foi, les deux compagnies ont leur raison d'être, l'une plus accessible aux débutants, l'autre favorable aux talents en voie de se classer. Je ne reviens ni sur leurs défauts, ni sur leurs qualités d'ordre général; il me suffit d'avoir rappelé leur réciproque situation.

I

ERREURS DE CLASSEMENT

Mes premières visites de détail au Palais de l'Industrie ont été pour les sections des Arts décoratifs, de la gravure en médailles et de la sculpture. Je dois avouer que l'examen méthodique des ouvrages de décoration ne se fait pas sans difficulté. On s'imagine visiblement avoir tout fait en admettant aux honneurs du Salon des productions que d'absurdes préjugés tenaient à l'écart et on les place en ramas, sans logique. C'est une double erreur. Il importe que chaque section soit nettement concertée et ordonnée clairement. Une exposition mal classée et mal groupée peut être un beau

bazar; on la tiendra pour une mauvaise exposition. Ici le désordre, le pêle-mêle des spécimens des arts appliqués au décor à tous ses degrés passe le vraisemblable. Un des membres du Comité d'organisation, faisant compte de ce reproche, m'a répondu : « La section des arts appliqués est toute nouvelle; elle n'avait ni ne pouvait avoir d'espaces prévus dans nos emplacements. Aux architectes des futurs palais des Beaux-Arts d'en prévoir dans leurs édifices. Une fois en possession des locaux convenables, nous aviserons à donner satisfaction à tous les droits, sans ambiguïté, sans chevauchement des catégories. » L'observation est des plus justes. Je crains seulement que les architectes ne se préoccupent que des programmes de l'Exposition universelle. Il y aura lieu de les prier souvent de ne pas oublier que l'Exposition universelle doit durer six mois et que les Salons, ensuite, occuperont tous les ans les mêmes galeries. C'est donc que le devoir s'impose à leur talent de penser pratiquement aux destinations de long avenir.

M. Ferrary : La *Sulamite*, statuette polychrome.

Mais ma critique (on voudra bien le remarquer) va bien au delà du désordre actuel des arrangements; elle vise la conception très peu claire de la section d'art décoratif et, subsidiairement, de quelques autres. Personne ne semble avoir cherché à définir exactement le répertoire de la section créée il y a deux ou trois ans et qui devrait comprendre toute œuvre faite essentiellement pour décorer ou redevable de sa beauté principale au goût et aux techniques du décorateur. Les plafonds et les panneaux peints relèvent de son principe au même titre que les vitraux, les mosaïques, les tapisseries, les sculptures de revêtement, les faïences d'application. En second lieu, les objets d'utilité ou de fantaisie décorés, les bibelots, vases, statuettes de matières mêlées, les menues pièces faites pour s'accrocher aux murailles, tout ce qui se recommande avant tout d'un caractère ornemental, enfin les meubles proprement dits, ne sauraient que lui appartenir. La droite raison le veut ainsi.

Malheureusement, il n'en va nullement de la sorte. Et d'abord, touchant les

peintures, on pousse de hauts cris, comme s'il y avait quelque déshonneur à classer parmi les œuvres décoratives des plafonds et des panneaux, exposés en leur vraie qualité et qui ne sont en rien des tableaux? L'illogisme est d'autant plus flagrant que la section d'art décoratif reçoit des panneaux, des plafonds, des compositions peintes destinées à s'associer à l'architecture et ni plus ni moins décoratives que les envois similaires exposés au nombre des tableaux sans épithète. Une telle dualité ne s'explique pas. Le véritable intérêt de l'art serait qu'on s'attachât à réunir toute cette production et à la présenter aussi architecturalement que possible. Les meilleures compositions plafonnantes, par exemple, devraient être disposées horizontalement, à la hauteur voulue, et les panneaux-tapisseries, scènes ou fantaisies murales, dessus de portes, frises et autres épisodes, suffisamment isolés d'un trop criant entourage et offerts aux yeux en des places analogues à celles qui les attendent. Le Champ-de-Mars a fait, dans ce sens, quelques tentatives dont on se souvient. Serait-il bien difficile, aux nouveaux palais, de faire plus et mieux encore: de distribuer la superficie totale de la section en une série de grandes et de petites salles, figurant des pièces d'appartement de divers caractères. Tout ce qui s'applique y saurait où s'appliquer; tout ce qui est mobile s'y rangerait de soi-même. Une galerie spéciale, au fenêtrage facilement appropriable, se prêterait à l'exposition des vitraux. Les visées décoratives se mettraient, de la sorte, en parfaite évidence. L'indispensable harmonie se substituerait à l'actuel chaos.

Joindy: Lampe en bronze doré (Gagneau, *édit.*)

Claudius Marioton: Décor de nénuphars en bronze pour un vase en faïence (Colin, *édit.*)

La classe de sculpture proprement dite revendique à bon droit les statues et les groupes issus d'ambition de musées ou imaginés pour participer à des décorations de plein air, les bustes iconiques étrangers à l'ornementation, les monuments de places publiques ou de jardins, les fontaines monumentales, les tombeaux. Que ne renonce-t-elle aux morceaux de particulière décoration des intérieurs, se raccordant à des données très déterminées et relativement intimes? M. Antonin Mercié lui donne ce conseil en confiant à la section des arts décoratifs son discret et vaporeux bas-relief de *l'Enfance de Bacchus*, composé pour le manteau d'une cheminée de salle à manger. Que ne renonce-t-elle,

également, aux modèles de lampadaires, de pièces pour l'ornementation de la table, de plats d'étain, et aux statuettes-bibelots, généralement faits de matières multiples et polychromes, ivoire, marbres de couleur, or, argent, bronze et gemmes, et qui tiennent de l'orfèvrerie autant que de la statuaire ? Tous ces objets ont, désormais, leur place marquée, et il sied de les grouper sous la rubrique de l'Art de décoration.

Un cas fort curieux est celui de la section de gravure en médailles. A s'en tenir à la rigueur du titre, cette division n'aurait plus qu'à disparaître. Comptez les pièces vraiment gravées envoyées au Palais de l'Industrie : vous ne dépasserez pas la douzaine. Les médailles, médaillons et plaquettes dont regorgent nos Salons sont, tout uniment, modelés, moulés, traités comme n'importe quelles sculptures, et ramenés, ensuite, mécaniquement, à la proportion souhaitée au moyen de la machine à réduire. Le genre est en grande faveur; il a ses maîtres, tels que MM. Roty et Chaplain, qui ont produit des morceaux délicieux et, parfois, des chefs-d'œuvre. Peu nous chault qu'on fasse abus du nom de la gravure. Mais pourquoi la section, déjà arbitraire, s'annexe-t-elle, ni plus ni moins que la sculpture elle-même, de petits bronzes de figures et d'animaux, des vases sans le moindre travail de burin, des statuettes-bibelots et jusqu'à des objets d'étain secondaires, relevant du modelage simple? On n'a qu'à feuilleter le catalogue : on reconnaîtra la confusion des classements. Cette confusion s'étend de tout côté : elle couvre de fâcheuses survivances des équivoques anciens, et des mauvaises volontés peut-être.

Antonin Mercié : *Éveil de l'Afrique*, statuette en bronze (acquise par l'État).

A force d'énergie, de persévérance et de logique, les partisans de la juste doctrine de l'unité de l'Art ont fait triompher leur cause. La section des arts décoratifs existe en fait et en droit. Mais il faut, maintenant, qu'on assure son organisation définitive. Gardons-nous d'indifférence et d'incurie. En cet ordre d'idées, le malentendu s'introduit aisément et devient péril. Afin de mettre de la franchise et de la clarté dans la présentation d'ensemble des choses, il faut à tout prix préciser les notions.

II

FIGURINES EN MATIÈRES PRÉCIEUSES

J'ai à faire une constatation peu flatteuse pour l'ensemble des arts mineurs aux Champs-Élysées. Les exposants s'y montrent extrêmement préoccupés du luxe et de la curiosité, fort peu des rapports de l'utilité et de l'art. Nombre d'entre eux ne se font pas

une idée juste du rôle de l'esthétique dans la vie. S'il ne s'était agi que de favoriser la production des amusettes de vitrine, l'ouverture d'une section nouvelle n'eût pas été nécessaire. De ces fantaisies exclusivement vouées à la vanité des dilettantes, de ces fleurs stériles du jardin des virtuoses, je l'ai dit maintes fois, nous en aurons toujours trop. En un tel ordre d'idées, l'exquis seul peut faire compte, et le vent de l'exquis ne souffle guère. Rien d'intolérable comme le manque de goût si fréquent au domaine des inventions d'évident artifice, ne répondant qu'au désir de paraître. Qu'on sache bien ceci :

G. Deloye : L'*Heure du berger*, pendule en marbre blanc.

le devoir des artistes, aujourd'hui que l'aisance se répand et que l'instruction se popularise, est de créer des types d'objets usuels intéressants en eux-mêmes et dignes d'être pris pour modèles, et le devoir des riches amateurs est de provoquer ces créations.

Il m'arriva, l'autre matin, de rencontrer sur l'estrade où s'étalent si hasardeusement les petits envois, un jeune professeur de l'Université, la physionomie radieuse. Tout allait, à son avis, le mieux du monde et l'on pouvait compter sur l'avenir. Son bel enthousiasme se réclamait du groupe de statuettes-bibelots mêlées d'ivoire, de marbres et de métaux. « Qui se fût attendu, me dit-il, à cette renaissance de la statuaire chryséléphantine ? » Je ne pus, à une semblable parole, garder mon sérieux.

Jusqu'où l'abus des souvenirs classiques n'entraîne-t-il pas un esprit de lettré ! La sculpture en matières très précieuses n'a jamais, dans l'antiquité même, été qu'excep-

tionnelle. On voyait des figures divines aux carnations d'ivoire, aux yeux incrustés de gemmes, aux vêtements et aux armes d'or, d'argent, de bronze diversement patiné, rehaussées d'émaux et de pierres fines, de dimensions colossales en certains temples nationaux comme le Parthénon d'Athènes et l'Heraion d'Argos, de proportions moindres en d'autres sanctuaires, même des mieux rentés, comme l'Asclepieion d'Epidaure et celui de Sicyone. A coup sûr, le nombre en était limité. Quantité de statues de culte avaient simplement un corps de bois doré avec une tête, des pieds et des mains en marbre et, parfois, des incrustations de pierreries, notamment aux yeux.

LAUMONNERIE : La *Vigne,* paravent en verre peint pour salle à manger.

On appelait cette seconde combinaison la *statuaire acrolithe*. D'une façon absolue, l'art chryséléphantin se rattachait aux immémoriales traditions dédaliques : il était, il restait un art sacré, rare et spécial en ses manifestations, sans rapport avec la production civile, étranger aux recherches de curiosité. A peine la chronique antique cite-t-elle une œuvre où le sculpteur s'était mis en frais de singularité par la multiplicité des éléments employés. Je parle d'un Sérapis du type hellénisé, connu sous le nom de Pluton de Sinope, enlevé de cette ville par un des derniers rois d'Égypte et conservé, jusqu'au déclin du paganisme, au Sérapéum d'Alexandrie, situé au faubourg de Rhakotis. Aux métaux de grand prix s'y ajoutaient le fer, le plomb, l'étain et tout un échantillonnage de pierres dures de l'Égypte. Ce ne fut qu'une étrangeté.

L'idéal de la sculpture chryséléphantine a disparu en même temps que les traditions

qui l'avaient engendrée et les idées qui l'avaient soutenue. Les quelques chefs-d'œuvre suscités par lui eussent été des chefs-d'œuvre en dehors de leur richesse matérielle et strictement exécutés en marbre fin. Leur influence, en effet, est restée purement plastique, restreinte à l'imitation d'un type admiré. On ne constate pas que la moindre impulsion en soit venue à la polychromie. Que pouvons-nous attendre aujourd'hui d'essais sur ce terrain ? Rien, au plus favorable que de menues pièces à exposer sous verre.

Delove : Les *Amazones*, grand vase.

Notre haut Moyen-Age a connu une statuaire en or et en argent dont le Trésor de Conques nous garde de somptueuses affirmations. Qui ne se souvient de la statue d'or de Sainte-Foy, surchargée de joyaux, de plaques ornées de pierres, d'émaux, de chatons, ajustés successivement sur sa draperie au cours des siècles ? De tels ouvrages, beaux ou laids, mais resplendissants, n'ont jamais été communs. Il pourrait, à la rigueur, s'en produire encore à l'intention de certains lieux de pèlerinage où les dons abondent, non pas seulement en valeurs monnayées, mais encore en bagues, bracelets, colliers, agrafes, broches, objets de bijouterie et de joaillerie de toute sorte offerts à titre d'ex-voto par les pèlerins. A supposer que l'idée vînt aux administrateurs de ces opulents sanctuaires de consacrer tout ce métal et tout cet amas de pierres précieuses à une statue, des dilettantes se rencontreraient pour se récrier d'admiration. Ne montre-t-on pas aux visiteurs du Trésor de Lourdes un ostensoir immense, façonné ainsi d'or, de gemmes et de bijoux ? Ces productions ne sauraient avoir nulle importance au point de vue de l'esthétique.

La splendeur des matières ne vaut que justifiée par l'Art, et l'Art a d'autant plus de chances d'arriver à l'originalité qu'il tâche mieux à répondre aux exigences de la vie. Si nous prenions un vif plaisir, l'an passé, à considérer le hanap émaillé de M. Falize, l'éblouissement de la masse d'or n'y entrait pour rien. L'orfèvre avait voulu créer, avant tout, un vase à boire pratique en sa magnificence : il l'avait logiquement orné, décoré ; il en avait fait parler les surfaces, il s'était complu à y faire renaître l'excellent et très français procédé de l'émail de basse-taille. Le merveilleux gobelet eût été de cuivre vil que nous ne l'eussions ni moins aimé, ni moins loué. En sa richesse intrinsèque, il se prévalait surtout des conceptions et du travail artiste. Des

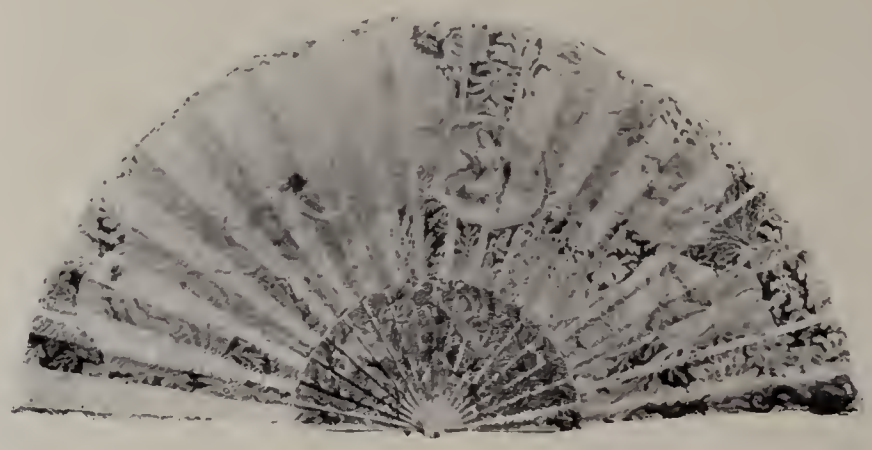
réflexions, des leçons en sortaient. Nous voulons des œuvres d'art d'où sortent des pensées et des leçons. Un plateau, une pendule, un candélabre, un coffret, un porte-bouquet, un légumier, accomplis de composition et de détail, nous touchent infiniment plus que la plupart des superfétations chryséléphantines et autres qu'on nous offre et qui ne sont ni exquises ni utiles. Et, malheureusement, une multitude de producteurs semble s'ingénier à rendre inutiles ou manifestement incommodes même des objets d'usage, sous prétexte de les rehausser. La doctrine n'est pas morte, qui entendait séparer l'art vrai de l'existence réelle. Elle se dissimule, mais elle persiste et elle sévit. Qu'on n'en soit pas dupe. Toute esthétique se rejetant hors du cercle des exigences de la vie, sous couleur d'être plus haute, n'aboutit qu'à des résultats inférieurs ou à des fantaisies sans portée, — ce qui est, souvent, pareil. On objecte le talent dépensé. Eh! tant pis pour le talent qui se gaspille! Il faut de la logique par-dessus tout.

L. et F. Moreau : Jardinière en argent (prix du Jockey-Club).

La part des statuettes-curiosités ne sera pas, maintenant, bien longue à faire. Voici deux groupes de M. Maurice Ferrary, la *Sulamite* et les *Deux Favorites,* tous deux en marbre blanc patiné d'un ton de cire et en marbre noir, tous deux complétés par des accessoires d'or et de couleur. Le premier nous montre une jeune brune au torse nu, la tête droite, le buste cambré, coiffée, ceinturée, chargée de bijouteries, les seins cuirassés de ciselures et de pierres scintillantes, assise rigidement sur un trône que soutiennent des aigles dorés, bercée des sons de la harpe d'une négresse à ses pieds accroupie. La figure principale se rengorge en une affectation de malsain hiératisme. Nous voyons, dans le second groupe, une blonde sultane aux cheveux tressés, très dolente sous ses joyaux, renversée à demi parmi les coussins d'or de son siège, une panthère noire à sa droite. Le calme de la bête fauve et la mélancolie de la figure : le beau sujet à traiter, pour la couverture d'une romance, en lithographie! Au vrai, l'artiste est habile et l'art est mesquin.

Voilà, de M. Rivière-Théodore, un *Charles VII* en bronze, les yeux égarés, les mains convulsives, vêtu d'une robe verte fleurdelysée d'or, dont une *Odette* au visage et aux mains d'ivoire, à la cornette et aux manches de marbre blanc, apaise la

démence. Encore un morceau de pur dilettantisme, où de multiples adresses se sont gaspillées. Un petit portrait de jeune Parisienne debout, en robe de soirée, enjoaillée comme il sied et portant, sur son bras droit, son manteau de fête garni de fourrure, nous fait voir le même sculpteur appliquant à une figure d'aujourd'hui les procédés de la sculpturette polychrome, — et l'essai, ayant sa raison d'être, nous intéresse un peu plus. Autre tentative iconique de M. Belloc, avec un buste-miniature de Mme Desbordes-Valmore : tête d'ivoire, corps d'argent et menus bijoux surajoutés. Trop de mièvrerie, par malheur, dépare l'expression. Mais qui pourrait trouver le moindre plaisir à regarder la *Walkyrie,* de M. Belloc, dans une allure violente, brandissant sa lance, casquée, cuirassée, drapée d'or et d'argent sur ses carnations d'ivoire et toute sonnante de



G. Duvelleroy : Éventail.
Sculpture de M. Henneguy; peinture de Mlle A. Guilhem.

pendeloques en pierres fines? Le précieux des matières ne rehausse en rien la pauvreté de cette incarnation. M. Allouard, sur un vase japonais en bronze, orné de poissons en relief, pose une figure de pêcheuse du Nippon, elle aussi offrant à nos yeux son visage et ses mains d'ivoire, sa robe taillée dans un morceau d'onyx verdâtre serrée à la taille par une ceinture de marbre rouge du Brésil, et ses cheveux noirs auréolés de longues épingles d'or et fleuris de grains de corail. Je n'ai qu'un reproche à faire à cette fantaisie spirituelle : elle obstrue l'orifice du vase. Une fleur n'y aura plus sa place; le bibelot s'empare de l'ustensile originel. J'arrête là cette liste qui nous conduirait jusqu'à la minuscule copie de la *Vénus de Milo*, tirée, par l'Italien Luigi Bozzachi, d'un fragment de jade blanc et scellée sur une sorte de lapis de la plus banale forme. Impossible de ne point sourire.

D'autres demandent l'effet polychrome à de simples juxtapositions de bijoux sur un métal. C'est le cas de M. Louis Moreau, décorant d'un diadème, d'un pectoral et d'anneaux émaillés un buste en étain, de grandeur naturelle, intitulé : *Salammbô.* J'estime que la polychromie doit tenir à la conception même d'une œuvre et non à des particularités détachées à plaisir. On comprend les emplois de métaux divers, les mélanges de métaux et de marbres, les rapprochements de toute sorte d'éléments colorés, mais encore faut-il qu'ils s'unissent essentiellement dans le propre d'un ouvrage. Une des recherches les plus légitimes des bronziers vise la variété des

patines. Il est certain que, depuis longtemps, en cet ordre d'idées, on se contente de trop peu. Le malheureux Jean Cariès, dont l'attention s'éveilla sur la monotonie et la vulgarité des aspects donnés au bronze au XIXe siècle, sut revêtir quelques-uns de ses masques et de ses bustes d'admirables colorations. Présentement, M. Gérôme se préoccupe de la question en artiste soucieux d'effets neufs. J'en atteste la petite Bellone furieuse et grimaçante qu'il fait émerger — assez bizarrement, d'ailleurs — sur la

J. Debut : Encrier en argent.

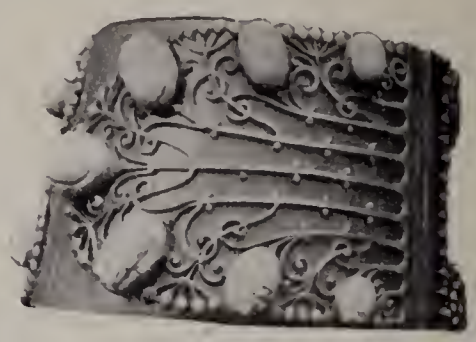
poitrine d'un buste de Bonaparte, où elle s'étire dans l'ombre du revers de l'habit doré. Cette figurine a reçu une patine noir-bleu d'acier vraiment typique. Je pense, en la considérant, à ces bronzes azurés dont s'émerveillaient couramment, au dire de Plutarque, les visiteurs du temple de Delphes. Un sculpteur américain fixé parmi nous, M. William Bartlett, s'ingénie de son côté à diversifier l'épiderme du métal en des statuettes, des poissons, des animaux et des vases qui ont, surtout, le caractère de pièces d'expérience et où se distingue la double influence de l'art classique et de l'art japonais. Mais M. Bartlett a des patines sensiblement originales et à retenir. Il en est de marbrées, de rougeâtre, de jaune plus ou moins clair, de vert ou de bleu, on ne peut plus grasses et plus harmonieuses au regard comme au toucher. C'est la seconde fois que le jeune sculpteur nous présente le résultat de ses travaux. Quelque chose de très heureux, s'il est persévérant, promet d'en sortir.

III

BIJOUTERIE

Nous nous sommes occupés de la sculpture en matières précieuses : abordons le chapitre des bijoux et des envois d'orfèvres. La bijouterie ne brille guère, au Palais de l'Industrie, que dans la vitrine de M. René Lalique, bijoutier de tendances et de talent personnels. Je vois bien, de-ci de-là, quelques objets de parures, un bracelet, une agrafe, un anneau, mais tous d'intérêt médiocre, n'appelant ni l'éloge ni la discussion. Il n'en est pas de même de la série des pièces exposées par M. Lalique en un ensemble très varié et très affirmatif, très remarquable et d'un goût, cependant, parfois équivoque. L'auteur, ancien élève de l'École nationale des Arts décoratifs, est un dessinateur émérite devenu un ouvrier hors de pair. Il a de l'imagination et professe la plus sincère haine pour la banalité. Avant que le Salon eût révélé son nom à la foule, nous savions ses qualités tenues en haute estime chez certains entrepreneurs de bijouterie, lesquels, tirant parti de ses ouvrages, n'avaient garde de le faire connaître. L'artiste-artisan, ne demandant qu'à manifester ses dons créateurs, n'est pas un mythe. Quand le mouvement parti de l'Union centrale, et qui a fait explosion au Champ-de-Mars, n'aurait eu pour résultat que de mettre en pleine lumière, aux yeux de tous, des hommes comme MM. Thesmar, Grandhomme, Peureux, Lalique et cinq ou six autres, nous nous ferions honneur d'y avoir contribué de tout notre pouvoir. Il était nécessaire que tout producteur pût se montrer à visage découvert, non afin que justice lui fût nommément rendue, ce qui est heureux, mais indifférent au grand point de vue de la philosophie, mais afin que l'art fût libre. Où chacun n'a pas le droit de se manifester comme il lui plaît, sous sa responsabilité seule, les spontanéités se dégagent mal. Désormais quiconque croit avoir en soi une conception spéciale est maître de l'exprimer. Les connaisseurs le jugeront à l'œuvre.

René Lalique : Diadème.



René Lalique : Bracelet.

En deux mots, M. Lalique est de ceux qui inventent et procréent entièrement les morceaux qu'ils signent. Pas une ressource de métier ne lui fait défaut. Il a le sens du

bijou ciselé, rehaussé d'émaux et de pierreries, mais se prévalant toujours de sa beauté métallique. Autrement dit, rien n'est admis en ses combinaisons que pour orner le métal, en aucun cas dissimulé. Tels se font gloire de réduire la sertissure au rôle indispensable, lui prend à tâche de lui donner le prix essentiel. Nous admettons sans difficulté qu'un pur joaillier, comme fut jadis M. Massin, s'attachant, au nom même de la joaillerie, au principe contraire et faisant prédominer en des formes typiques les pierres éblouissantes, peut créer des bijoux radieux. Les broches florales et les guirlandes diamantines de M. Massin et de ses plus habiles imitateurs en donnent la preuve absolue. Mais M. Lalique est, avant tout, bijoutier, ouvrier d'or vif ou d'argent franc. Son travail a pour caractère primordial d'être un travail de bijoutier et ce caractère se soutient en tout sans défaillance.

René Lalique : Peigne.

Sous le rapport de la conception technique, l'artiste ne saurait donc qu'être loué. Par contre, à l'endroit de l'invention esthétique, de graves réserves s'imposent. L'horreur du banal pousse M. Lalique à l'excentricité. Il veut voir grand, mais et surtout il voit gros. Ses bijoux, pris en bloc, ont un air de bijoux de théâtre. Des bracelets énormes, larges comme des carcans; des colliers chargés de plaques triangulaires pareilles à des amulettes d'Orient, couverts de signes cabalistiques; des diadèmes d'où surgissent des têtes humaines aux longs cheveux emmêlés formant le bandeau et qui font penser au masque de la Gorgone; des pièces d'applications faites de têtes saillantes, massives et comparables à des marteaux de porte, agrémentées de pendeloques de lourdes perles irrégulières; des boucles où se tordent d'épineux chardons, d'un aspect bien accsé de ferronnerie; des fleurs ouvertes, profondes, au cœur de diamant, laissant l'impression d'appareils pour l'éclairage électrique : c'est là ce qui frappe tout d'abord dans son exposition. L'exécution est constamment parfaite et de raffinements très divers. Dès qu'on s'arrête au détail, on est ravi. Une branche de fuchsia aux fleurs pendantes, une branche de mimosa aux feuilles dressées, en or et en émail transparent, sont des chefs-d'œuvre en leur manière; des peignes en ivoire sculpté de figurines se recommandent de rares délicatesses; un gobelet dont le léger cristal a été soufflé, semble-t-il, dans une fine monture de dentelle, atteste la main d'un maître ouvrier. Il n'importe! La plupart des pièces de parure sont d'un goût singulier et affichant, d'une dimension et d'une imagination toute théâtrale, en dehors de la véritable élégance qui est simple, même dans la richesse, en dehors, aussi, du caractère de la toilette et de la coiffure des femmes d'aujourd'hui. Pour

abréger, M. Lalique arrive à créer des bijoux-bibelots à conserver sous verre, et par là, sans contredit, il manque au but de son art.

S'ensuit-il que tout, en ses envois, soit exagéré et de difficile usage ? Non, fort heureusement, et c'est ce qui me fait bien augurer des œuvres futures d'un artiste de si réel talent. J'ai remarqué, par exemple, une épingle à coiffure surmontée d'un losange brodé en relief de charmants feuillages; une boucle où les deux ardillons viennent mordre sur une plaque aux végétations drues; une autre contournée en un croissant achevé par deux cols et deux têtes de cigogne, qui se retournent vers l'intérieur; enfin, un petit peigne d'ivoire à deux dents, animé de deux nudités miniaturales piquantes.

Ces choses sont originales et nullement étranges : elles plaisent à regarder; elles seront portées aisément. Le brillant bijoutier n'a qu'à ouvrir les yeux : nos femmes et nos sœurs ne sont point des Cléopâtres ou des reines de Saba. C'est à les parer selon leur grâce coutumière qu'il doit incliner ses soins ingénieux, et non à les travestir en façon d'actrices évoquant sur les planches des figures de lointaines légendes. Je ne fais pas compte de son japonisme, de son orientalisme, voire de ses ressouvenirs, peu fréquents, de la Renaissance. Rien ne m'inquiète, en lui, que l'absence de simplicité.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD.

René LALIQUE : Broche.

CONFÉRENCES DE L'UNION CENTRALE
1897
LA
DÉCORATION DES TISSUS
ET DU
PAPIER
DE
TENTURE
III[1]
DES expériences de physique déterminent la forme d'un son et la correspondance des vibrations de ce son avec celles d'une couleur quelconque déter-
1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, p. 97.
P.V. GALLAND

minée; et il y a certainement dans les rapports arithmétiques de la musique et géométriques de l'ornement une harmonie mystérieuse basée sur la loi des nombres que les anciens n'ignoraient pas, qui nous échappe aujourd'hui, après tant d'années d'abandon des principes primordiaux de l'abstraction plastique, mais qui reste indéniable et visible à l'œil exercé dans la contemplation des ornementalités anciennes, particulièrement celles d'Extrême-Orient, d'Égypte, de l'Inde, de Perse, qui ont la faculté essentiellement musicale de provoquer de véritables « états d'âme ».

C'est ainsi que, dans l'ordre des formes et de leurs combinaisons rythmiques, la prédominance de la ligne horizontale détermine une sensation de repos et de calme d'autant plus infini que le principe en est plus accentué. C'est l'impression ressentie devant les larges horizons des plaines et de la mer calme, devant le schéma facial au repos.

La prédominance de la ligne verticale implique le sentiment des vagues inquiétudes et de rêverie mystique. C'est la forêt de sapins du nord, ou l'allée des palmiers d'Orient au travers desquels on entrevoit le ciel bleu étoilé d'or, origine très vraisemblable de la nef ogivale.

L'obliquité de ligne de haut en bas vers la terre détermine la sensation de mélancolie et de tristesse. C'est la branche morte qui penche à l'automne, c'est le schéma facial de la douleur, la ligne des tombeaux égyptiens et des toitures ogivales. L'accentuation de l'obliquité de bas en haut vers le ciel produit l'impression de la gaîté, de l'épanouissement, c'est la branche qui se dresse au printemps; c'est le schéma facial en joie.

La prédominance du carré ou de la circonférence et des dispositions linéaires qui en dérivent expriment la stabilité calme; la sensation du repos infini et d'inexpression voulue, indolente et douce. C'est celle qui se dégage de la contemplation des monuments d'Orient, de la maison arabe et du décor ornemental hindou, persan et africain.

En cet ordre d'expressions la ligne courbe suit la même loi que la ligne droite, mais son degré expressif est moindre et sa prédominance peut être employée dans le décor comme *atténuation* d'un même principe dont la droite est *l'accentuation*.

Une des preuves les plus curieuses de ce sentiment expressif de la ligne est la façon spéciale et particulièrement marquée de prédominance qu'ont eue trois peuples de caractère bien différent, d'exprimer en leur ornementalité respective la figuration du flot de la mer.

L'Égyptien choisit de préférence le moment où la mer est calme. Le Grec, plus souple, plus amoureux de grâce dans le mouvement rythmé, dessine le flot quand il remonte doucement sur lui-même en cadence moelleuse; tandis que le Japonais, vif, avide de l'imprévu des sensations visuelles, en stigmatise le détail caractéristique et synthétique de l'outrance en l'instantanéité de son rejet le plus furieux, et cela sans oublier même en conscience le schéma des gouttes de mousse retombante.

Les mêmes facultés expressives, et souvent plus intenses encore, se retrouvent dans le choix et la combinaison des couleurs.

Si, dans cet ordre, nous prenons comme base d'expression les trois couleurs primaires : le bleu, le rouge et le jaune à l'état absolu d'intensité, le bleu est la base de profondeur et de gravité, le rouge celle de l'éclat et de la combativité, le jaune de la gaîté et de l'épanouissement.

Les couleurs secondaires : le violet *(bleu et rouge)*, l'orangé *(rouge et jaune)* et le vert *(jaune et bleu)* à état également absolu d'intensité, comporteront les qualités mixtes d'expression de leurs deux origines primaires colorantes : c'est à dire que le violet sera la base des gravités expansives, des mélancolies tendres et des rêveries mystiques ; l'orangé, celle des combativités joyeuses et des larges expansions ; le vert exprimera les tendresses retenues ou exubérantes, suivant qu'il participera plus ou moins du bleu ou du jaune et sera le grave et le froid des grands bois profonds et sombres, ou le tendre et le gai des éclosions printanières.

Joignez à cette base d'expression toute la gamme des sensations que l'on peut donner par le mélange des trois couleurs primaires et des trois secondaires avec le *noir* qui crée les tonalités infinies des *bruns* de toutes couleurs, avec le *blanc* qui crée les tonalités également infinies des *gris* de toutes couleurs, et en combinant ces principes expressifs du ton et de la tonalité avec ceux de la forme et de la ligne dont je parlais tout à l'heure, vous pourrez créer de nos jours une véritable « musique des yeux », comme celle de l'ornementalité ancienne d'Orient.

Et ne voit-on pas tout de suite combien les arts du tissu et du papier se prêteraient à l'expansibilité de ces sensations si diverses en leur expression, si l'on voulait seulement prendre la peine d'y songer, et si, au lieu de chercher à enfanter ces décors d'étoffe et de papier « omnibus », bons à tout, qui caractérisent la production industrielle moderne, on se préoccupait un peu de composer des « états d'âme » de décoration intérieure en conformité d'intention avec la nature de la pièce et de son habitant.

IV

Si de ces principes généraux d'expression par la ligne et la couleur, nous revenons à leur application spéciale en raison de la matière et du procédé choisi, nous avons à considérer deux sortes de matières et autant de procédés : les matières qui comportent l'emploi du dessin et de la couleur ; celles ou plutôt celle — car elle est unique — qui est privée de la couleur comme moyen complémentaire expressif : c'est la dentelle. Toutes les autres matières que j'ai citées tout à l'heure comportent l'emploi de la couleur.

Nous avons également à considérer deux procédés : l'exécution à la main et l'exécution mécanique.

Les procédés dits « à la main » sont ceux : de la tapisserie, du tapis, de la broderie et de la dentelle.

Les procédés mécaniques s'appliquent également à la tapisserie, au tapis, à la broderie et à la dentelle, mais encore, et exclusivement pour ce genre de fabrication, aux tissus tissés et brochés et aux tissus et papiers imprimés.

Les principes de composition du décor en tant que ligne ou couleur ne diffè-

rent pour ces deux procédés que par l'obligation de la *répétition*, rigoureusement exacte et dans un espace mathématiquement déterminé, de tous les motifs de la composition, imposée par le système de la reproduction mécanique.

Dans l'exécution « à la main », toute liberté est permise à la conception du décor, en dehors, bien entendu, des obligations spéciales de matière et de procédé, tandis que, dans la reproduction mécanique, le sentiment à donner au décor, en raison du principe absolu de *répétition*, est la première loi à laquelle on doive obéir, et qu'au lieu de chercher à *masquer* le plus possible cette *répétition* du motif, ainsi qu'ont tendance à le faire les dessinateurs modernes, il faut, au contraire, l'*accentuer;* d'autant que la répétition est un des plus beaux principes d'ornementalité, puisqu'il a été observé aux plus belles époques de l'art ornemental et même dans les œuvres dont l'exécution « à la main » ne réclamait nullement son observance, dont le but était bien réellement alors de donner à la composition cette impression de calme, de stabilité et de pondération, réclamée de toute œuvre de caractère élevé, et d'impression d'autant plus agréable et charmante que le travail manuel apporte toujours dans la répétition symétrique une irrégularité imprévue de détail en harmonie intime avec la régularité voulue d'ensemble.

Les procédés graphiques d'application du principe de répétition sont les raccords. Il y en a trois : le raccord droit, le raccord à retour et le raccord en sautoir ou quinconcé.

Le principe du raccord implique celui de division. Celui de division implique celui de rapport, qui crée l'égalité ou l'inégalité entre les parties.

De ce principe d'égalité ou d'inégalité naît l'opposition.

L'opposition se traduit par l'alternance ou répétition alternée des motifs et des combinaisons de motifs, quant à la forme et à la ligne; et quant à la couleur, par l'opposition ou répétition alternée des valeurs de tonalité ou des contrastes de couleurs.

Pour la forme et la ligne, l'inégalité de rapport dans la division des parties crée l'opposition, dont l'emploi est d'une intensité expressive supérieure à celle de l'égalité qui crée la répétition simple.

En d'autres termes, un motif ou une combinaison de motifs simple et large, alternée dans une composition par un autre motif ou une autre combinaison de motifs étroits et condensés, produira un aspect plus intense et expressif que la répétition monotone de motifs ou de combinaisons de motifs de même caractère : c'est-à-dire tous simples ou larges, ou tous étroits et condensés.

Le choix de ces deux principes d'égalité ou d'inégalité dans le rapport des parties intégrantes d'une composition ornementale en constitue le *rythme* — analogue en son rôle à celui d'une composition musicale — et dont l'adoption détermine une primordiale intention d'effet à produire.

Pour la couleur, le principe d'égalité ou d'inégalité réside dans l'opposition plus ou moins accentuée des *valeurs* intégrantes d'une tonalité quelconque, ou des *contrastes* de couleur également intégrants de cette tonalité.

Les valeurs d'une tonalité sont les différents tons par lesquels passe cette

tonalité depuis son point de départ, du noir absolu, jusqu'à son point ultime d'intensité, de blanc absolu.

Ce passage d'un de ces tons ou valeurs à un autre s'appelle la *modulation*.

La modulation peut se produire aux tons voisins si l'effet pressenti doit être monotone ou aux tons éloignés si l'effet doit être accentué.

Quant au contraste, il résulte de l'introduction, dans une tonalité modulante d'une seule couleur, d'une ou plusieurs autres couleurs accidentelles destinées à rompre la monotonie de coloration que peut produire une modulation de tonalité unique, quelle que soit la finesse des oppositions des tons ou valeurs intégrants.

En d'autres termes et par exemple, un décor coloré en une tonalité d'un jaune quelconque déterminé, renfermant le jeu d'un certain nombre de valeurs du même jaune, pourra être rendu plus expressif par l'introduction, au milieu de ses valeurs de même jaune, d'un ou de plusieurs contrastes, soit d'un autre jaune, soit d'un bleu, d'un violet, d'un vert ou d'un noir, même de toutes ces couleurs à la fois, à la condition cependant que l'aspect harmonique soit réellement *accentué* et non *affaibli* en vue de l'effet à obtenir.

La modulation peut se produire très intense en une composition, non seulement sans l'adjonction de contrastes de couleurs différentes, mais même sans autre unité colorante que le blanc et le noir : c'est-à-dire par la variété de la seule gamme des gris, comme — par exemple — dans la dentelle qui n'a pour tout procédé d'effet que ce jeu des valeurs blanches et noires obtenues par des oppositions d'opacité, de transparence et d'ajours.

Les lois rythmiques de disposition, de division et d'opposition sont exactement les mêmes pour la coloration que pour la forme et la ligne.

On remarquera seulement que je ne parle pas du *modelé*, et cela par la raison bien simple qu'il ne doit pas exister parmi les principes du décor des tissus et du papier.

Si l'étoffe est *tendue*, elle suit les mêmes lois qu'un panneau décoratif, qui doit faire *partie intégrante* de son cadre et s'éclairer en raison même de l'emplacement de ce cadre.

L'étoffe, étant un décor mobile et, par conséquent, à cadre indéterminé en principe, doit être conçue de façon à ne se trouver jamais en désaccord d'effet avec sa destination.

Quant à l'étoffe *plissée*, le principe s'explique de lui-même et je n'ai pas besoin d'insister; d'autant que la *modulation* suffit à remplacer le *modelé*, car elle peut, par la juxtaposition subtile et délicate des valeurs, donner — si on le désire — des impressions de *fondu* beaucoup plus artistiques et logiques que les *modelés* généralement grossiers et heurtés des étoffes modernes.

D'ailleurs, les ornementalités anciennes d'Orient, qui sont la base même de l'Art, ne comptent pas le modelé dans leur esthétique. Une draperie japonaise n'est pas modelée; elle est modulée.

Je m'arrête, car il me faudrait citer toute la grammaire ornementale.

Tout cela n'est que théorie, dira-t-on? Mais c'est la science même de l'Art que tout artiste doit posséder, pour l'oublier, il est vrai, au moment où il crée sous

l'influence de ses sensations intuitives. Quand on parle ou qu'on écrit, on ne pense pas à la grammaire; il faut cependant bien la connaître si l'on veut être éloquent et bien exprimer tout ce qu'on pense. Et je conclus que la décoration est autant une science qu'un art, et en voici pour preuves deux ou trois exemples.

Si la décoration d'une salle de bal est composée de lignes obliquement ascendantes, très rapprochées de la verticale et d'une tonalité rouge et or, elle exprimera une sensation d'éclat officiel; si, au contraire, elle est conçue en des linéaments moelleusement contournés, depuis la grâce rythmique du flot grec par exemple, jusqu'aux enroulements capricieux des diagrammes Louis XV, dans une tonalité douce et enveloppante de roses ou de jaunes et d'argent, elle donnera la sensation intime d'une valse entraînante.

Les lois de décor d'une salle à manger seront celles de lignes et de tonalités « apéritives ». Ceci n'est pas une plaisanterie, car les physiologistes, gens sévères, observent un développement d'appétit sous l'influence des colorations jaunes claires et orangées.

Enfin, si l'on veut qu'une chambre à coucher soit doucement reposante, on devra faire prédominer dans la composition du décor des horizontalités et des obliquités légères de haut en bas vers la terre, les courbes rampantes et les tonalités violettes et mauves piquées çà et là d'accents de contrastes intégrants bleus ou verts; le tout tendant à la sensation dominante de bien-être et de calme absolu. Sensation très délicatement exprimée — entre parenthèses — dans le projet de salon de repos de M. Georges Rémon, primé par l'Union centrale et qui me fournit justement l'occasion de dire, en terminant, quelques mots sur les rapports d'art et d'industrie dans la mise en œuvre de l'idée du décor.

V

Les industriels modernes ont l'habitude de demander l'idée du décor à l'artiste et de se réserver exclusivement — ou à peu près — la responsabilité de l'exécution définitive en la matière adoptée. C'est là une grave erreur en contradiction complète avec les principes mêmes d'homogénéité qui doivent exister dans les rapports intimes de conception du décor, de la matière, du procédé et de la destination. Conception dans laquelle l'apport d'art est intimement lié, et à part égale, à l'apport de science industrielle. Une collaboration indissoluble des deux parties, et jusqu'au dernier période de la mise en œuvre, est donc absolument nécessaire, d'autant que la séparation des deux facteurs produit un état d'infériorité de part et d'autre : défaut de compétence, soit réelle ou relative, — résultant de préoccupations d'ordre divers et opposé, — de la part de l'artiste quant aux moyens d'exécution, ou de la part de l'industriel quant aux principes esthétiques à respecter et même à faire valoir dans la mise en œuvre de l'idée.

Et cela est d'autant plus fâcheux qu'une éducation mutuelle plus complète et plus en rapport avec la difficulté du but à atteindre résulterait certainement

1

2 École GUÉRIN.

1, 2. — LIENARD ET MOUCHOT : ÉTOFFES.

d'un échange d'idées constant sur des conceptions de mise en œuvre d'ordre forcément et foncièrement antipathique en raison même de leur origine diamétralement opposée *d'art* et *d'industrie*.

C'est là, j'ose le dire, une des causes initiales et principales de retard d'éclosion d'un art décoratif vraiment moderne.

Et c'est ainsi que, par le manque d'homogénéité indispensable entre le principe esthétique et le principe technique, le véritable artiste et le véritable industriel voient leur force individuelle impuissante — parce qu'elle devrait être d'ordre collectif — contre le principe absurde de la *mode*, de la mode qui dérive de deux sentiments humains d'ordre inférieur : la paresse de penser par soi-même, des natures exemptes d'individualité propre, et la timidité d'initiative des natures indépendantes.

Ces sentiments engendrent la routine dans les habitudes prises et émanent toujours — en tant que sentiments inférieurs — de la majorité de foule vague d'une société s'imposant insciemment à elle-même, et sans préconception juste et valable, des lois déprimantes pour l'initiative intelligente et dépravantes pour le goût individuel.

On parle d'un art démocratique qui ne peut exister qu'en tant qu'expression des besoins et des aspirations du peuple par une élite intellectuelle ou intuitive d'artistes, mais ne peut émaner de la foule qui cesserait d'être foule si elle pouvait créer son art elle-même.

Il faut donc planer au-dessus de cette foule, pour en dégager le principe générique de ses sensations et en faire naître l'art démocratique.

C'est pourquoi, dans l'ordre d'idée qui nous occupe aujourd'hui, le goût doit être, non pas imposé par la foule, mais imposé à elle par la force collective et consciente de l'architecte, — qui prime pour la destination, — du décorateur, de l'industriel et du marchand, qui doivent collaborer au développement du goût de la foule par une éducation patiente, lente et progressive, et par une action commune et une homogénéité de pensée dans la création de l'œuvre, qui rend seule l'idée vivante, expressive et sensationnelle.

Car un modèle industriel, de quelque nature qu'il soit, doit être, en sa conception, entouré de toutes les garanties possibles d'accession vers la beauté et la vérité pures, puisqu'il peut — en raison de son principe d'édition qui le répand souvent et parfois à profusion dans la foule — exercer l'action la plus dépravante sur le goût de cette foule, ou devenir un des plus puissants moyens d'éducation d'ordre esthétique et, par conséquent, de moralisation; cela surtout dans une société basée sur un principe égalitaire.

EDME COUTY.

L'ART NOUVEAU

(Suite.)

CONFÉRENCE FAITE A L'UNION CENTRALE

Par M. EUGÈNE GRASSET [1]

V

ORIENTATION NOUVELLE

A défaut d'un art nouveau tout prêt, nous pouvons imaginer quelques conditions de son existence ou seulement exprimer le désir de les voir réalisées.

Mais, même aussi peu que cela à formuler, c'est une véritable montagne à soulever; car il s'agit de *remplacer* des formes anciennes *très riches, très élégantes*, mais dont nous ne comprenons plus le sens, par des formes tout aussi riches et élégantes que nous devons tirer des nécessités de notre temps, de l'emploi raisonné de la matière et de l'ornement emprunté à la nature.

Ici les œuvres du passé immédiat, le XVIIIe siècle, peuvent jusqu'à un certain point servir de guide. A ce moment-là on a atteint par l'expérience un degré élevé de raffinement; mais la société s'est transformée de telle sorte, depuis cent ans, que ce *genre de raffinement ne nous convient plus*. Nous continuons à trouver élégant l'art du XVIIIe siècle, mais rien de plus. Notre époque est plus inquiète, a d'autres besoins à satisfaire et *réclame d'autres sensations* avec la *même élégance*.

Tel est le problème. — Notre art ornemental n'aura de *raison d'être* qu'en donnant une impression de *richesse*, même avec les matériaux les moins coûteux,

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, p. 129.

Eug. GRASSET : Cliché en noir d'un des encadrements de pages en couleur des *Quatre fils Aymon*
(Exécution de GILLOT.)

grâce à l'entente de la composition et à *l'économie* réalisée par les moyens mécaniques. C'est là ce qui le rendra populaire, et, si on le veut absolument, humanitaire et social. De plus c'en est la seule solution, ainsi que nous le verrons.

D'ailleurs, pour réaliser pleinement ce but, il faut que cet Art puisse atteindre au *paroxysme de la richesse élégante*, et que la folie de la beauté soit constamment inassouvie; sans cela pas d'Art, pas de progrès!

Eug. Grasset : Composition pour une reliure destinée aux *Quatre fils Aymon* (1886).
(Appartenant à M. Gillot.)

Le rôle de l'argent, qui se déplace aujourd'hui si facilement, est, dans notre société moderne, d'alimenter largement ce feu de l'invention, et il faut espérer que dans le jeune avenir se trouveront des hommes riches, moins bornés que les éternels ramasseurs de bric-à-brac!

Mais si nous pouvons et devons dépasser nos ancêtres par l'invention, nous le pouvons également par la *belle matière*. Cette dernière question fera son chemin, et, au lieu, par exemple, de meubles en hêtre comme ceux de cuisine, dorés en plein sous Louis XIV ou Louis XV, nous aurons d'*honnêtes* meubles en noyer, en chêne, en acajou, en beau bois choisi et précieux s'il le faut.

Car deux conditions ravissent nos yeux dans les œuvres d'art : la *matière* et le *décor*. Or, que voyons-nous souvent ? — Une forme très étudiée adaptée à une

Eug. Grasset : Composition pour papier peint (1869).
(Reproduction d'une aquarelle appartenant à M. L. Baschet.)

matière sans valeur, sans solidité, sans beauté intrinsèque. Il est vrai que des yeux qui peuvent se contenter de formes en *plâtre* ou en terre cuite n'en demanderont pas davantage. Mais ce n'est pas pour ceux-là que nous devont travailler.

Au reste, c'est toute une *éducation des yeux* à refaire que de cesser de confondre, par exemple, des carreaux de salle de bain avec de la belle céramique demi-mate, l'enduit pauvrement vitreux avec l'aspect de l'épiderme des fruits et des graines de l'artiste Nature!

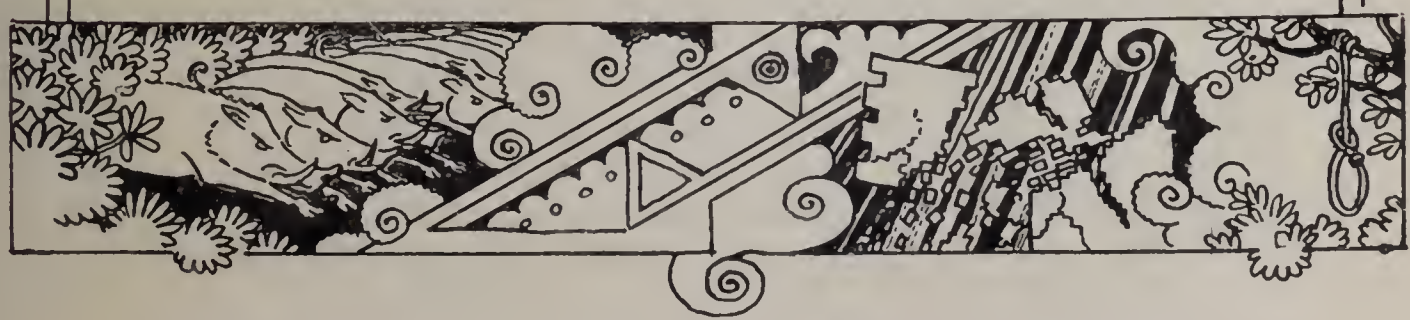
Voilà le terrain déblayé! — Que faire maintenant que nous voilà sans modèles à copier, sans ouvrages où puiser des idées? — Reprendre le Louis XVI pour le continuer? — Et comment renouerons-nous la chaîne brisée, puisque les artistes les plus charmants de ce règne (de ceux qui ont survécu) n'avaient plus aucun talent en 1815! — A plus forte raison, qui pourra nous montrer à composer avec la grâce de 1788? — Bien plus! Quels sont les moyens de travail d'aujourd'hui, comparés à ceux d'il y a cent ans? Car pourquoi aimons-nous, recherchons-nous, achetons-nous les vieux meubles, ceux de ce temps-là? — Parce que, outre leur grâce et l'élégance de leur tournure, nous sentons qu'ils sont bien faits, en bonne, solide et honnête marchandise et main-d'œuvre, et non en camelotte mécanique, à la mode aujourd'hui!

Seulement ce goût des meubles d'autrefois est devenu peu à peu celui du bric-à-brac tout-puissant aujourd'hui, et qui ne contribue pas peu à retenir tout effort en avant; car, au lieu de dépenser leur argent à encourager des tentatives nouvelles d'objets d'art et d'ameublement, les gens qui peuvent dépenser consacrent des sommes folles à en acheter d'anciens, condamnant ainsi les novateurs à la faillite.

Mais, dira-t-on, ce changement n'est point facile, *puisqu'il n'y a plus de tradition*, et que, pour nous appuyer sur quelque chose, il nous faut remonter au moins à 1815.

Je ne pense pas que personne y songe. L'art du Premier Empire a ses mérites, mais ne me paraît pas autrement être un point de départ.

Si, au reste, la chose avait été possible, — *continuer un style ancien*, — elle se serait faite depuis longtemps. En effet, avec quelques efforts on peut



Eug. Grasset : Cliché en noir d'un des encadrements de pages en couleur des *Quatre fils Aymon*.

modifier, surtout dans les détails, des formes existantes, mais ce ne sera jamais qu'un rajeunissement passager. Il est vrai qu'il aurait pu en sortir autre chose, mais l'expérience n'a pas été faite. — Que les hystériques de Louis XV n'ont-ils essayé de galvaniser ce mort charmant, au lieu d'en faire d'ignobles pastiches! — C'est que nous ne possédons plus le fluide spécial nécessaire! Non. — On s'est borné à copier, décalquer, surmouler!

Eug. Grasset : *Histoire de Barbe-Bleue*
Composition pour une étoffe (1875).
(Collection de l'Union centrale des Arts décoratifs.)

En ce cas, nous n'avons qu'une chose à faire, *consulter l'usage présent, l'utilité* des objets et les orner au moyen des formes puisées dans la nature, en tenant compte de la matière employée.

Tel me paraît être le programme logique et simple de l'Art nouveau. Il présente l'immense avantage de laisser à chacun toute liberté. Les œuvres s'imposant d'elles-mêmes, les moins forts imiteront les plus forts, ce qui est la règle, en attendant qu'un changement se produise.

VI

OBSTACLES

Rien de nouveau sous le soleil! dit-on souvent. Les esprits médiocres sont volontiers de cet avis, enchantés qu'ils sont de diminuer comme ils peuvent le mérite des hommes de talent.

S'il est vrai qu'on n'invente rien d'une façon complète et fondamentale, il est tout aussi exact que l'homme de talent invente une *nouvelle* manière de comprendre une vieille idée, ou applique à une idée *neuve* des procédés anciens.

Pourquoi veut-on, comme certains impuissants, que pour avoir quelque talent il faille *tout* inventer? C'est là une folie, sinon une grosse sottise.

L'*homme extraordinaire* qui serait doué de cette faculté mirobolante aurait

de fortes chances d'être conduit à Charenton, en compagnie de ceux qui lui ont demandé la lune!

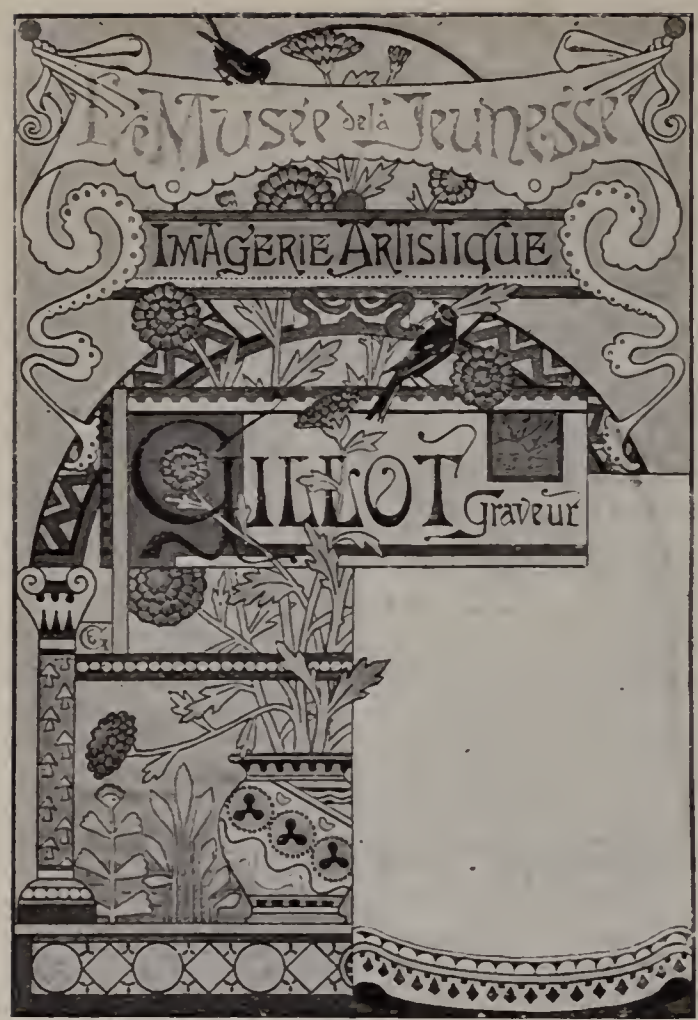
L'Art nouveau n'est pas sans rencontrer de nombreux obstacles.

D'abord, comment voulez-vous qu'un Art *élégant* sorte d'hommes habillés comme nous le sommes? — Il est à peu près sûr que le jour où nous aurons quitté notre affreux costume en bois tourné, c'est que nous serons dans un état d'esprit propre à créer une importante et heureuse modification dans l'Art nouveau!

Quant à ceux qui s'en chargeront, il faudra qu'ils aient une bonne dose d'abnégation, car il existe une ridicule disproportion entre les avantages qu'offrent d'autres métiers comme celui des tableaux et celui de l'ornement.

Eug. Grasset : Composition pour le *Harper's Magazine* à l'occasion des fêtes de Noël.

Eug. Grasset : Composition pour affiches et couvertures de livres.



Eug. Grasset : Composition pour la couverture d'une revue illustrée (1884).

— Est-ce alors qu'il faudrait que les artistes en tableaux s'occupassent d'ornement ? — Oui, mais pas ceux d'à présent, qui n'ont, en général, nullement le savoir et l'éducation nécessaires pour cela. De même, la carrière architecturale se contente, le plus souvent aujourd'hui, de ceux qui ne se font pas peintres ou sculpteurs. Car, sans vouloir médire des modernes, où trouver des Jean Lepautre, des Daniel Marot, des Jean-François Blondel de nos jours ? — S'il y en avait, ils seraient tous dans le « tableau » ! Et pourtant, ce sont ces illustres architectes d'autrefois qui ont porté si haut l'art de l'ornement, et non pas seulement les Gillot, les Audran et les autres.

Un autre élément de retard du progrès sera, ainsi que nous l'avons vu, la *demande* du client, qui prétend actuellement s'y connaître et imposer son « style » à l'architecte, au tapissier, au fabricant de meubles, etc. ; et il pourra faire parade des bienfaits des programmes scolaires actuels en montrant à ses amis un vestibule Moyen-Age, une salle à manger Henri II, un escalier Louis XIII, un grand salon Louis XIV, un petit salon Louis XV, une chambre à coucher Louis XVI, un ca-

Eug. Grasset
Modèle de broderie pour un coussin (1874).

binet de toilette Liberty, un fumoir japonais, un W.-C. anglais; bref, une camelotte en tous genres.

Le goût du Monsieur? — Zéro!

Le goût de l'architecte, qui s'en moque? — Zéro!

Le goût du tapissier, qui fait du métrage? — Zéro!

Tout le monde est donc d'accord et les choses marchent pour le mieux dans un monde où règnent : absence d'idées, absence de volonté, absence de personnalité, absence de vie.

Car la vie! c'est l'initiative, le progrès; c'est cela, le changement! La vie, c'est le printemps, qui apporte de nouvelles floraisons sur les rameaux morts!

Un autre obstacle à un Art nouveau, raffiné et répandu, ce sont les *moyens mécaniques* modernes qui ont supprimé le travail à la main *dont dérivaient en grande partie* les anciens styles.

Comme il est impossible de remonter le courant, il faudra le descendre et se contenter d'objets fabriqués de *pièces interchangeables*, ce qui est l'archi-rêve de l'ultra-modernisme!

On ne refera pas les ouvriers manuels d'autrefois, parce qu'il y aurait trop de perte à les employer, et qu'il est trop facile de les remplacer, *à peu près*, mécaniquement. — N'a-t-on pas fait de la sculpture sur bois à la mécanique? Horrible, c'est vrai, mais répondant peut-être aux besoins de la société actuelle! Et, d'ailleurs, au lieu de s'obstiner à travailler cette difficile matière qu'est le bois, on ne manquera probablement pas de le remplacer par une composition moulée, bien meilleur marché, plus solide, plus fantaisiste, plus souple, plus variée à plaisir que le bois! On voit d'ici le style qui en dérivera, et nous voilà pas loin du fameux mobilier en grès de l'autre jour!

D'ailleurs, le passé ne peut plus nous donner de conseils *pratiques*. Les métiers sont tués, finis, anéantis et sont remplacés par ce qu'on nomme l'*industrie*.

L'industrie opère avec des installations dispendieuses mais expéditives. Les résultats sont économiques, uniformes, de médiocre qualité et, en général, laids. *Un* homme de talent par usine suffit.

Que font les autres? — On a vu qu'ils opéraient surtout dans le « tableau ».

Il ne faut donc plus guère songer aux beaux métiers manuels d'antan, et bien se persuader que les tra-

Eug. Grasset : Modèle d'une pelle en fer forgé, exécutée pour M. C. Gillot (1884).

Eug. Grasset : Modèle d'une paire de pincettes en fer forgé, exécutée pour M. C. Gillot (1884).

vailleurs artistes, possédant toutes les parties de leur métier, seront de plus en plus des isolés rares, et les chefs-d'œuvre aussi.

Au fond, l'Art ornemental n'est pas estimé, n'est aimé de personne; personne ne s'y intéresse. On achète un joli meuble, une jolie étoffe et voilà tout; on n'a jamais recherché de qui le modèle pouvait bien émaner. Ce n'est que de nos jours, tout récemment, que l'on a pu voir des artistes étrangers se faire faire de la réclame avec leurs papiers peints.

Il faut avoir vraiment le mépris de la réputation pour s'adonner à cette ingrate carrière de l'Art ornemental. — Aussi, tandis qu'avec une âme très ordinaire, une intelligence très médiocre et très peu d'habileté manuelle on peut se faire *un nom* dans la peinture ou la sculpture réalistes, faut-il être bien bon pour pratiquer les arts de l'ornement délaissés et méprisés sous le nom d'*Arts mineurs*, surtout depuis qu'on en a fait, sous celui d'*Art décoratif*, une catégorie à part. On finira par les appeler les *Arts honteux !*

Oui, il faut un courage héroïque ou l'abominable nécessité du morceau de pain pour se lancer dans une carrière aussi ingrate.

Une dernière preuve de la défaveur qui s'adresse aux arts de l'ornement en a été donnée dans le refus d'admettre sur un pied d'égalité les objets d'art et les tableaux ou statues à l'Exposition future de 1900. Et pourtant il s'agissait de protéger, d'encourager les tentatives d'Art nouveau faites, non par l'Industrie, mais par des artistes isolés, sans autre appui que leur talent.

Nous ne devrions cependant pas oublier que ce sont ces artistes isolés qui ont bravement pris en main la cause de l'Art nouveau délaissée par suite de l'ankylose de l'Industrie; que ce sera à ces initiateurs que reviendra plus tard le mérite d'avoir essayé de faire *remuer* cette matière actuellement inerte, momifiée de l'objet d'Art!

Mais ces artistes sont encore trop peu nombreux et si jamais nos descendants jouissent d'un « Art nouveau », complet et vivant, c'est que, le commerce des tableaux ou statues ayant définitivement périclité, la faim aura obligé la plupart des artistes de talent à se lancer là dedans.

On reproche aux modernes le mélange de la peinture et de la sculpture. Pourquoi? — L'antiquité et le Moyen-Age nous en montrent l'exemple. — Cela

Eug. Grasset : Tête de chapitre du *Petit Nab*.

dérange certains collectionneurs qui ne savent, par exemple, où classer les impressions *gaufrées*, chose pourtant bien simple. — On patine le plâtre, le bois, le bronze, le marbre même, au grand désespoir des amateurs de monuments en sucre.

Eug. Grasset : *Vue du Pont-Neuf et de la Cité.*
(*Paris Illustré*, 1885.)

On appelle cela des tentatives malsaines, sans réfléchir que ce sont au moins des *tentatives* et que les paralysés de l'industrie en sont, pour la plupart, incapables.

On reproche aux modernes de trop s'occuper de ce qui se passe à l'étranger.

— Pourquoi? Parce que les étrangers cherchent de leur côté avec patience, volonté, persévérance, et arrivent à des résultats importants qu'ils nous forcent à constater à Paris même. Le fruit de leurs efforts peut ne pas nous convenir, mais nous ne pouvons pas cependant ne pas nous intéresser à *leur méthode*. Oh! elle est fort simple, vous la trouverez tout au long dans les ouvrages de Viollet-le-Duc! Ils ont su profiter de cette aubaine en temps et lieu.

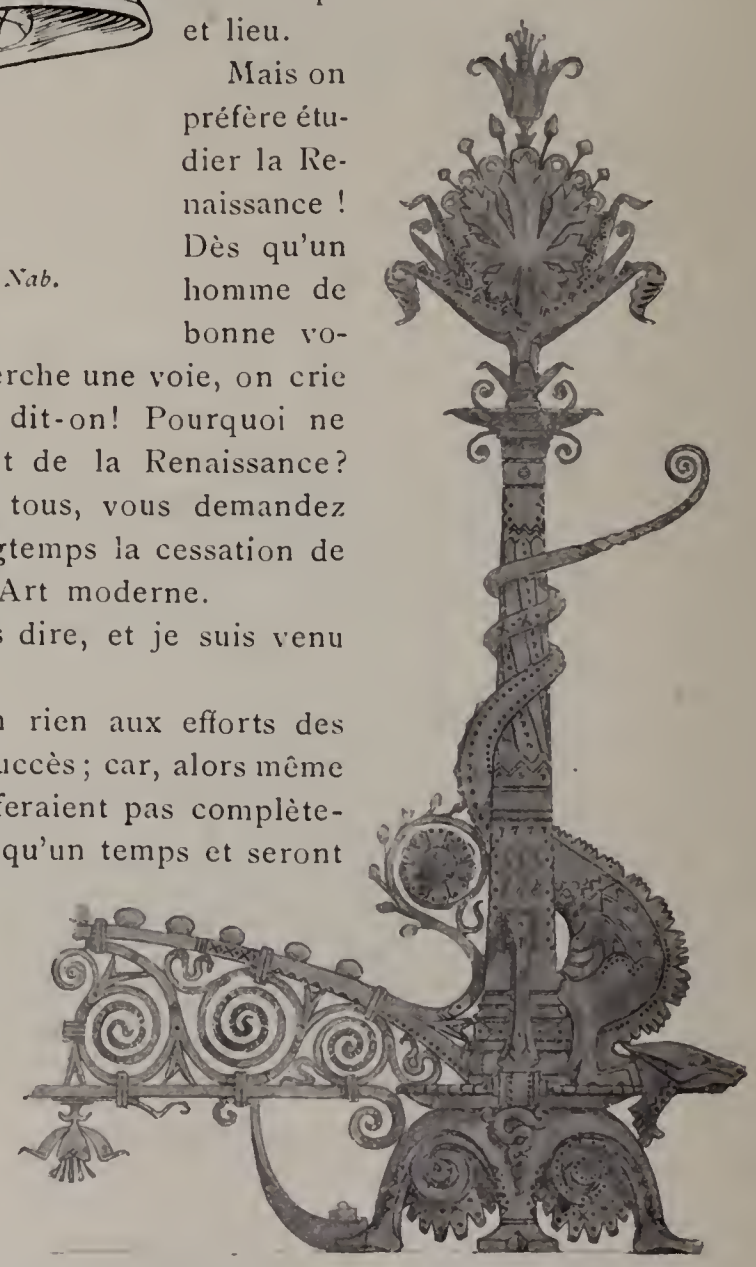
Eug. Grasset. Cul-de-lampe du *Petit Nab*. (Bouchet, *édit.*).

Mais on préfère étudier la Renaissance ! Dès qu'un homme de bonne volonté se met sur la brèche et cherche une voie, on crie haro! — Laissez donc ça, lui dit-on! Pourquoi ne faites-vous pas tout simplement de la Renaissance?

Et cependant! Vous voulez tous, vous demandez tous à grand cris et depuis longtemps la cessation de cet esprit de copie qui ruine l'Art moderne.

C'est pourquoi je viens vous dire, et je suis venu ici exprès :

Ne vous opposez jamais en rien aux efforts des novateurs, voire même à leurs succès; car, alors même que leurs œuvres ne vous satisferaient pas complètement, vous savez qu'elles n'ont qu'un temps et seront bientôt remplacées par d'autres qui vaudront peut-être mieux! — Souvenez-vous que toute tentative fixe les idées flottantes et, permettant au sens critique de s'exercer, indique la voie à suivre en montrant les défauts à éviter.



Eug. Grasset: Landier en fer forgé, exécuté pour M. C. Gillot.

Mais, encore une fois, mieux vaut n'importe quoi plutôt que l'immobilité du progrès artistique, mieux vaut disparaître plutôt que ne pas inventer!

EUGÈNE GRASSET

MOSAÏQUE DU PORCHE DE L'ÉGLISE DE BRIARE, EXÉCUTÉE PAR MM. BAPTEROSSES

Eug. Grasset : Fragment de la décoration d'un plafond pour l'Hôtel des Ingénieurs civils

Aujourd'hui qu'il est de mode pour chacun de pincer un petit air sur la guitare sociale et humanitaire, cela veut-il dire que nous reviendrions à ce bon temps d'il y a un siècle où les *sentiments* tenaient lieu de tout, à ce point que, de 1789 à 1805, on a pu se passer complètement d'Art, soit pendant plus de quinze ans, et que, parmi ceux qui restaient à cette date, pas un, sauf peut-être Prudhon, ne se souvenait d'avoir eu du talent?

Eug. Grasset : Cliché en noir d'une page de calendrier (Lahure, *édit.*).

Pas du tout, on va bien plus loin, on réclame un Art pour le peuple, Art *simple* et *bon marché*. On invoque l'exemple du Moyen-Age, où tous les objets usuels avaient une forme artistique.

L'Art dit « simple » n'existe pas sous ce nom dans le cerveau des artistes, et dans la pratique c'est souvent celui qui coûte le plus de peine à faire et le plus cher à acheter. Aucun magasin de nouveautés ne voudrait se charger de lancer « l'art simple ». — Pourquoi simple?

L'Art, c'est la *richesse* de la forme ajoutée aux aspects purement *utiles* des objets. — Comment limiterez-vous cette richesse? Par des lois somptuaires? — Elles ont toujours joui du plus parfait insuccès. La richesse de la forme n'a pas à être limitée; ce n'est pas la forme qui est chère, c'est la main-d'œuvre.

Pourquoi veut-on que le peuple ait un art à part? — Pourquoi avoir l'air de vouloir caser le peuple dans une caste artistique injurieusement inférieure? Il s'en moque pas mal de votre Art simple, le peuple! Ce n'est pas celui qui le

séduit et il a raison. Le peuple aime aussi le grand Art à sa façon et n'aimera guère vos mobiliers de prisonnier !

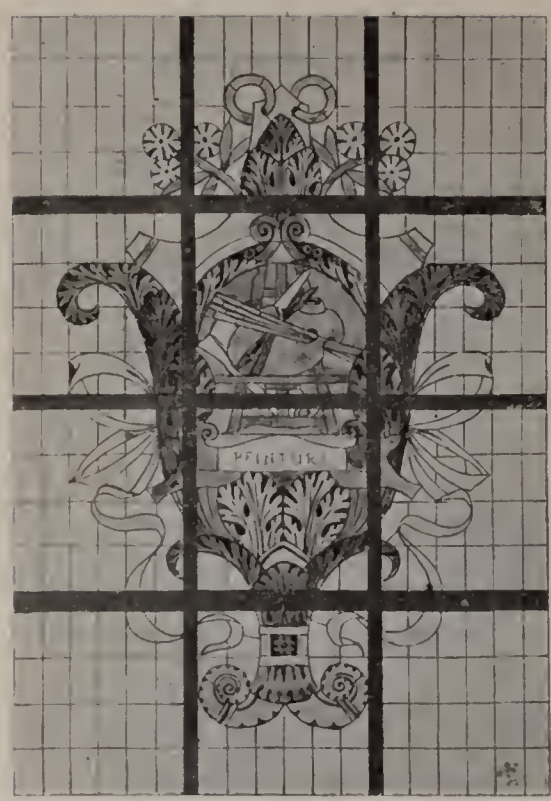
Eug. Grasset : Fête publique dans l'antiquité, aquarelle reproduite dans le *Paris Illustré* (1885).

Veut-on seulement parler des petites bourses dont les moyens d'acheter sont très limités, et nous en sommes presque tous ? — Eh bien ! c'est précisément l'Art nouveau, l'Art dit simple qu'il nous est presque impossible d'aborder. On

a fait, tant ici qu'à l'étranger, dans ces derniers temps, de nombreuses tentatives d'Art simple qui n'ont abouti presque toujours qu'à le rendre odieux par la

Eug. Grasset : Un duel au Moyen-Age, aquarelle reproduite dans le *Paris Illustré* (1886).

tristesse et la froideur du résultat. Ou alors on a cherché un peu dans la voie un peu plus cossue, plus bourgeoise, et soit que les objets aient été mal étudiés au point de vue de l'exécution, soit qu'ils constituent des pièces uniques, ils



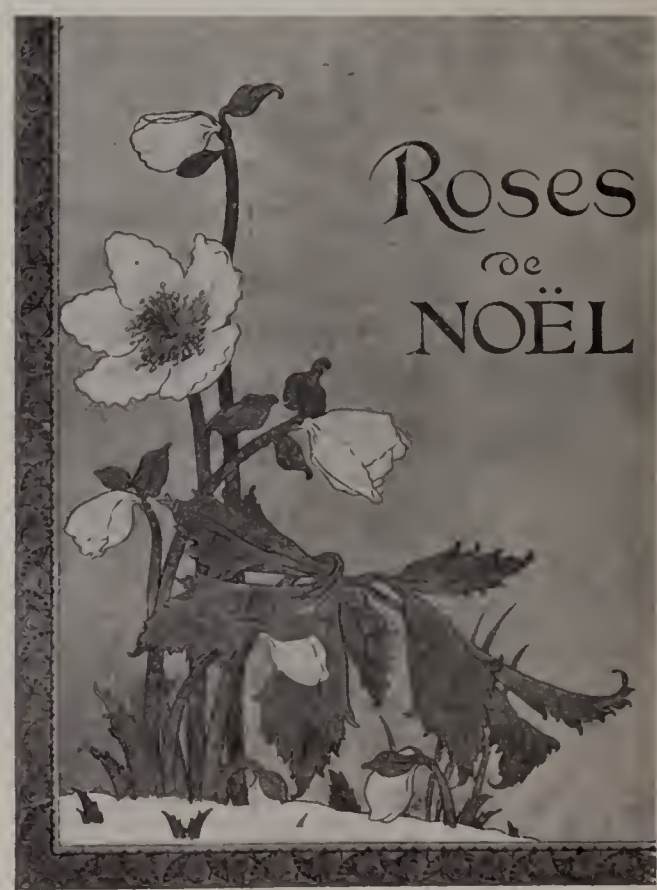
Eug. Grasset
Vitrail exécuté pour le Musée de Lille, par M. Gaudin.

reviennent à des prix excessifs. Quand un meuble coûte trois ou quatre mille francs, cela doit se voir. Eh bien! cela jusqu'à présent ne se voit jamais. En tous cas, ce n'est pas dans ces prix-là qu'on aura un Art démocratique.

Eug. Grasset : Couverture d'un calendrier exécuté pour le *Bon Marché*.

Le remède à cet état de choses se trouvera dans l'emploi de la machine, emploi mieux compris qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Car nous nous obstinons à vouloir faire rendre à la machine ce qui n'a autrefois été obtenu que par le travail manuel.

Sans doute, il est mille fois exécrable et déplorable que les machines se soient développées au point où elles sont, et où elles *seront* immanquablement. Sans doute le travail manuel, qui enrichissait son homme autrefois et le comblait de joie, l'appauvrit aujourd'hui et ne l'intéresse plus. — C'est là une des conséquences de ce qu'on a tant prôné au commencement du siècle sous le nom de *Progrès*, et qui nous vaut un malaise réel dans la rétribution du travail. En outre, en se plaçant au point de vue de l'Art,



Eug. Grasset : Composition pour le *Harper's Magazine*.

Eug. Grasset : « Impertinence, » aquarelle.
(Salon du Champ-de-Mars, 1897.)

il est certain que jusqu'ici on y a considérablement perdu.

Mais rien ne sert de récriminer. De ce mal, irréparable en apparence, il s'agit de tirer un bien. Si, momentanément, les Arts ont paru baisser un peu, je crois que dans un avenir prochain, c'est-à-dire tout de suite, nous pouvons espérer les voir se relever plus haut que jamais, même avec un emploi plus complet de la machine. — Cependant, pour obtenir ce résultat, il faut absolument que les Sociétés instituent des sortes de *Conservatoires des Arts manuels*, destinés à développer des ouvriers artistes chargés de fournir incessamment des modèles à l'industrie.

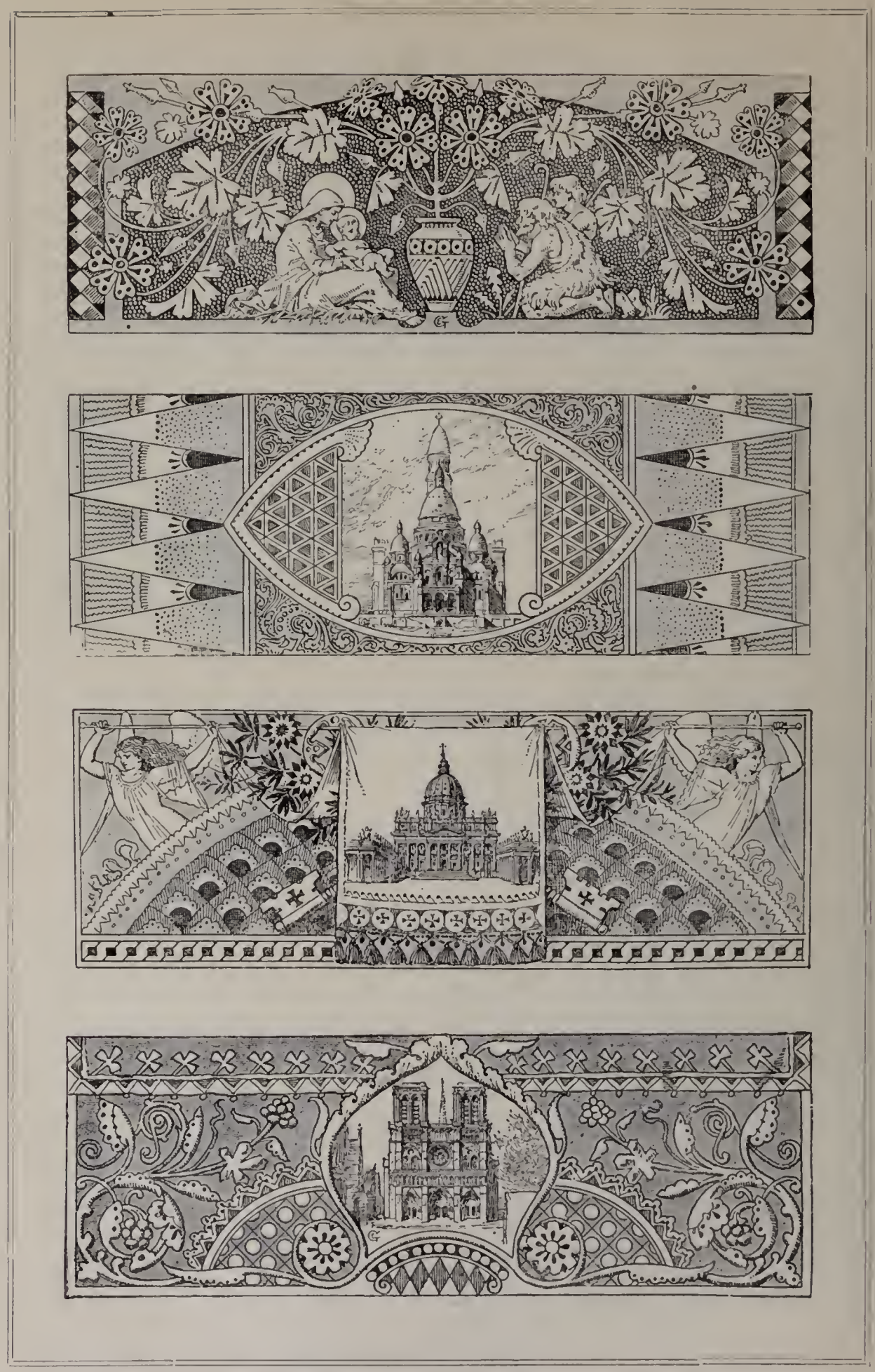
En parlant d'un art démocratique, on dit volontiers que les objets seront fabriqués en bonne matière. Oui, mais pour cela il faudrait rétablir les corporations, la surveillance du travail et abaisser le prix de la matière première.

Quand on aura trouvé de beaux types riches d'objets usuels, et que *la mode* s'en sera emparée, on en fabriquera de tous les prix, et alors seulement vous aurez votre Art démocratique.

VIII

ESPÉRANCES

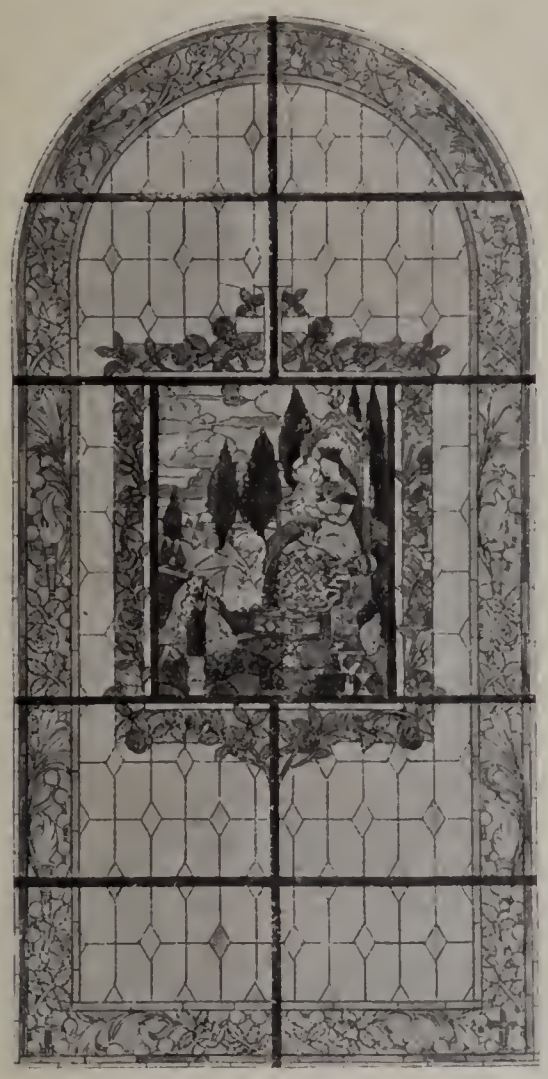
Malgré tous les obstacles, si l'Art nouveau n'existe pas, un mouvement énorme a lieu actuellement, et il serait bien inutile de le nier en se cramponnant aux anciens styles, car la chose est faite et marche non seulement à Paris, mais dans le monde entier. On peut même dire que le seul Art un peu estimé est précisément cet Art que nous serions peut-être en droit d'appeler *nouveau*, parce qu'il date de maintenant; c'est pour ainsi dire le seul pratiqué par les gens de talent de tous pays. Il a déjà produit en peinture et en sculpture des résultats connus, importants, marquants, de premier ordre. On ne nie pas le soleil et sa brûlure! Inutile de s'écrier que ce mouvement n'existe pas! Il gronde et va se développant avec une inouïe rapidité!



Eug. Grasset : Compositions pour l'illustration des *Fêtes chrétiennes* (Furne et Jouvet, *édit.*).

On entend, comme on l'a vu, qualifier d'essais malsains les tentatives les plus intelligentes et, en tous cas, les plus sincères. Or, ce sont ces essais, ces efforts, ces tentatives d'Art nouveau qui doivent nous intéresser, et, comme nous l'avons dit, qu'on doit encourager.

Œuvres imparfaites, peut-être; objets d'art incommodes, c'est possible;



Eug. Grasset : *Notre-Dame-du-Rosaire*, vitrail exécuté pour l'église de Riom, par M. F. Gaudin.

Eug. Grasset : Vitrail exécuté pour une église de Houston (Texas), par M. F. Gaudin.

meubles trop coûteux, cela se peut; en attendant, c'est l'ensemble de ces œuvres qui formera l'excellent terreau d'où sortira la *floraison parfaite*, alors que sur les gravats de l'imitation du passé rien ne germera jamais!

Oui, ce premier retour à la Nature est et sera encore quelque temps un peu brusque et cherché; les premières applications en seront un peu gauches et roides; mais cet Art trouvera ses vrais interprètes parmi les jeunes ouvriers de l'industrie dégoûtés d'emboîter le pas aux vieilleries ornementales.

Le *style* viendra de lui-même, sans être décrété, sans estampille ni marque d'origine; il viendra prochainement et pour un temps seulement, puis passera pour faire place à une formule différente, ce qui est la loi de la vie.

Après l'aspect froid, rude, fruste du début, reviendra enfin l'élégance créatrice traditionnelle de l'artiste de Paris, qui triomphera encore pour longtemps, espérons-le. C'est en voyant les anciens chefs-d'œuvre qu'il a créés qu'on se prend à espérer que le goût français se dégagera brillant et pur comme jadis, comme toujours!

E. GRASSET.

Eug. Grasset : Mosaïque exécutée pour l'église de Briare.

CONCOURS DES MAGASINS DU LOUVRE (1897)

PROJETS D'HORLOGES

(1er Prix : M. Fuchs ; 2e Prix : M. Paquet ; 3e Prix : M. Rudnicki)

LES CONCOURS D'ART DÉCORATIF

DU MOIS DE MAI 1897

Concours de l'Union centrale des Arts décoratifs en vue de l'Exposition de 1900.
La Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie : son concours pour une « Fontaine-Lavabo ».
Le Concours du Louvre : « Voiture automobile » et « Horloge avec boîte aux lettres ».
Le Costume féminin.

Le système des concours ne sévit-il pas décidément beaucoup trop chez nous en ce moment? Sous prétexte d'encourager les efforts des artistes pour le renouvellement des formes décoratives, on multiplie ces tournois de telles façons qu'on finit par en faire ressortir plutôt les inconvénients que les avantages.

Certes, les avantages, nous ne les nions pas. Depuis deux ou trois ans que s'est manifesté l'engouement en faveur de l'organisation des concours d'art décoratif, nous voyons peu à peu le public — jusque-là si réfractaire à toute forme d'art qui était autre chose que la pure copie des styles passés — comprendre et admettre des tentatives originales qu'auparavant il n'aurait même pu regarder sans rire. On est ainsi parvenu à ce résultat notable de faire accepter l'idée qu'en dehors des styles consacrés, il est possible qu'un art existe, qu'un décor soit trouvé, nouveau par le sentiment, frais d'aspect et aussi différent de ce qui a été que furent dissemblables les styles de Renaissance, Louis XIV, Louis XV ou Empire. En vérité, c'est quelque chose, et par là on peut dire que les concours n'ont pas été inutiles.

Mais, en toutes choses, il faut savoir garder la mesure. Or, il semble, à l'heure actuelle, que le système des concours devienne chez nous tout à fait abusif. On l'applique à tort et à travers, sous le moindre prétexte, tantôt avec l'excellente et pure intention de protéger l'Art, d'encourager les jeunes efforts, tantôt avec l'arrière-pensée, exclusivement commerciale, de s'en faire un moyen de réclame ou de s'y procurer à bon compte des modèles inédits. La conséquence fâcheuse, c'est que les écoliers, les très jeunes artistes parmi lesquels se recrutent presque exclusivement les concurrents de ces tournois, surexcités par l'appât des primes que l'on fait miroiter à leurs yeux, s'affranchissent trop tôt de la discipline des études sévères pour courir l'aventure de ces alléchantes luttes. Ils y perdent la notion du but réel à atteindre. Ils y contractent le goût prématuré du lucre. Ils y trouvent enfin, — et ceci est plus grave encore, — dans l'incohérence des appréciations de jurés recrutés au hasard, de commodes excuses pour justifier leurs pires fantaisies et les plus impardonnables excentricités décoratives.

Ceci dit, rappelons en quelques mots les principaux concours qui ont eu lieu dans le courant du dernier mois.

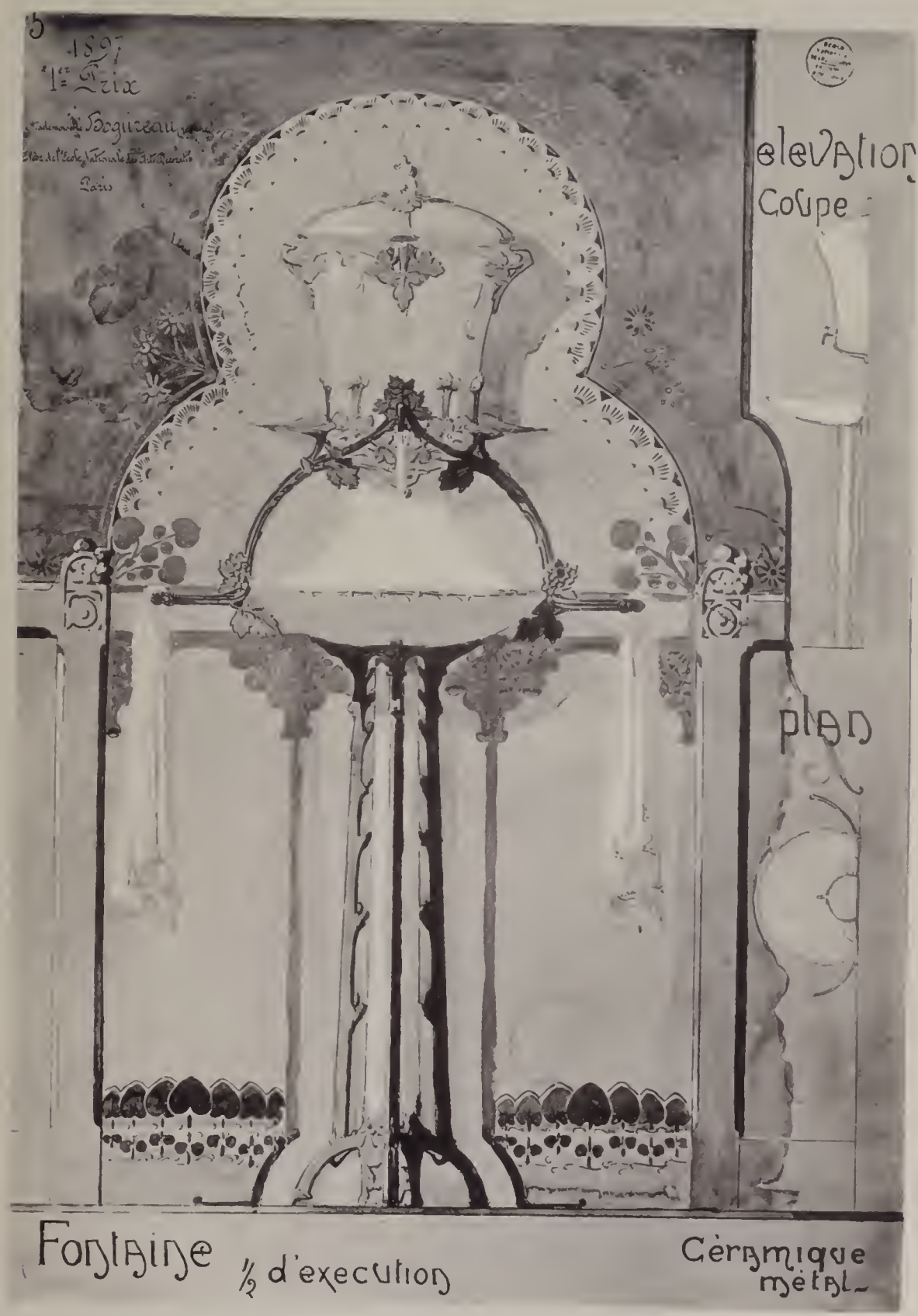
C'est d'abord le *Concours en vue de l'Exposition universelle de 1900*, organisé par l'Union centrale des Arts décoratifs. On sait avec quel soin il a été préparé et quelle importance il pouvait avoir. En effet, une somme de 30,000 francs avait été votée par le Conseil de l'Union pour être distribuée en primes aux lauréats du premier degré seulement, une autre somme plus élevée devant être affectée au concours du deuxième degré, réservé aux objets exécutés. C'était un joli chiffre. Il avait de quoi attirer les concurrents. Ajoutez à cela que la plus entière liberté était laissée à ces derniers. Le programme ne déterminait aucun objet particulier; il ne précisait ni matière ni destination. Tout ce qui concourt à la décoration de la maison ou de la personne devait être accueilli. Et malgré ces facilités, en dépit de l'ampleur de ce programme, le nombre des projets qui ont été présentés n'a pas atteint 200. Les jurés, parmi lesquels se trouvait notre directeur, M. Victor Champier, n'ont pas trouvé, quoi qu'il en eût, plus d'une douzaine de projets qui méritassent quelque attention. Ils ont manifesté leur bonne volonté en accordant deux primes de 1,000 francs et une quinzaine de primes de 500 et de 300 francs. La première prime de 1,000 francs a été obtenue par des plaquettes, projets de *menus*, pouvant être exécutées en orfèvrerie, dues à M. Hingre, un vieil ornemaniste peu connu aujourd'hui, et qui modèle avec infiniment de goût les animaux. La seconde prime de 1,000 francs a été accordée à M. P. Brun, un tout jeune homme de vingt-quatre ans, frais émoulu de l'École, auteur de deux projets d'étoffes de tentures. Parmi les autres lauréats, signalons MM. Jorrand, Boilot, Regius, Fuchs, Paquet, Blondel, Mouchon, Barberis, Dobrzyeki, Mlles Bogureau et Magnet. Nous donnerons dans un prochain numéro des détails plus complets sur ce concours en publiant le rapport de M. Edme Couty.

Un autre concours, celui qu'ouvre chaque année, au mois de mai, la *Société d'encouragement à l'Art et à l'Agriculture*, a vivement excité la curiosité. C'est le septième de cette Société. L'exposition publique qui a été faite, à l'École des Beaux-Arts, des 198 projets envoyés par les concurrents, a prouvé, somme toute, que le niveau des études dans nos écoles d'art décoratif ne cesse de s'élever. Il ne faut pas oublier, en effet, que la *Société d'encouragement* ne s'adresse, elle, qu'à des élèves, et que son effort ne s'applique qu'à créer, sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts, une sorte d'émulation entre toutes les écoles d'art appliqué de France. Il serait donc injuste de porter sur le concours dans son ensemble un jugement plus rigoureux que ne le comportent des œuvres d'écoliers. Le sujet du concours était excellent. Il s'agissait d'une fontaine-lavabo, composée d'un réservoir, d'une cuvette fine et d'un socle formant un tout complet, avec « des emplacements séparés pour le savon, la brosse à ongles et la serviette. » Les compositions, en général, n'étaient pas conçues à un point de vue suffisamment pratique. Comment s'en étonner de la part de tout jeunes gens auxquels les questions de « matériaux employés » et de « prix de revient » sont peu familières. Mais la moyenne de talent dépensé a paru au jury[1] si satisfaisante que le nombre des récompenses a été augmenté. Nous reproduisons dans nos planches hors texte les œuvres des premiers lauréats. Le premier prix a été décerné à Mlle Bogureau, élève de l'École nationale des Arts décoratifs, qui est décidément coutumière de ces succès de concours. Les deuxième et troisième prix ont été donnés à MM. Douy et Bouvier.

« Les concours organisés depuis trois ans par la Direction des Grands Magasins du Louvre, dit M. Frantz-Jourdain dans son rapport de cette année, présentent une caractéristique spéciale et indiquent le commencement d'une évolution dont les conséquences peuvent devenir considérables au point de vue esthétique et social... » M. Frantz-Jourdain a raison. Toutefois, il semble aller un peu loin quand il assure que « c'est la première fois que l'initiative privée prend le rôle réservé jusqu'à présent à la Commune et à l'État ». La Direction des Magasins du Louvre n'a pas inauguré le système des concours. Mais il est vrai que, par la générosité très grande avec laquelle sont distribuées les primes et la publicité énorme dont elle dispose, elle a su donner à ses concours une portée incalculable sur l'esprit

1. Le Jury, présidé par M. Vaudremer, comprenait notamment MM. G. Larroumet, Chipiez, Dutert, le comte Delaborde, Roty, etc.

CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE (1897)



PROJET POUR UNE FONTAINE-LAVABO

1ER PRIX : MLLE JEANNE BOGUREAU

public. Cette année, les sujets étaient : 1° une *Voiture automobile;* 2° une *Horloge avec boîte aux lettres* à mettre dans un vestibule. Nous ne dirons rien du premier, qui n'était pas bon, et n'a apporté aucune solution au problème posé : trouver une forme nouvelle de véhicule pour un nouveau moyen de traction. Quant au second, il a divisé le jury[1] en deux groupes, l'un favorable aux projets les plus simples et pouvant être économiquement exécutés, l'autre disposé à tenir compte surtout des efforts d'imagination quelle que fût la richesse du décor. C'est la première thèse qui a triomphé. Les trois premiers prix (750, 500 et 250 francs) ont été décernés à MM. Fuchs, Paquet et Rudnicki, dont nous reproduisons les compositions dans nos planches hors texte.

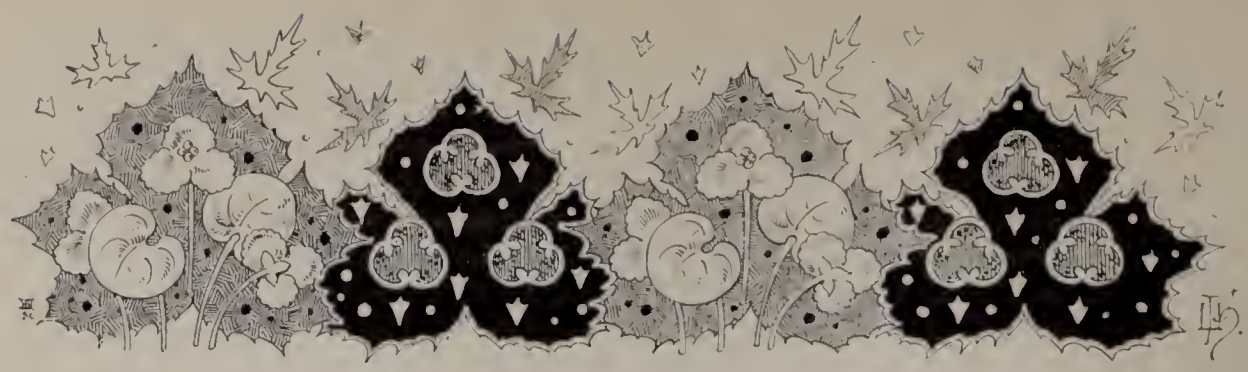
Il nous reste à dire un mot du concours organisé, très intelligemment et fort à propos, par l'*Écho de Paris* pour essayer de réagir contre la routine désolante qui donne la direction souveraine de la mode et du costume féminin à des industriels et non à des artistes. Une robe de femme n'est-elle pas la plus délicate entreprise décorative qui soit au monde? N'exige-t-elle pas plus de goût et de bon sens, plus d'imagination et de fantaisie que la plus compliquée décoration architecturale? Songez à toutes les qualités qu'exige la solution d'un tel problème : habiller une femme selon l'air de son visage, la proportion de sa personne, la nuance de son teint et de ses cheveux! Essayer d'introduire un peu d'Art là où ne triomphe habituellement que le mercantilisme, voilà à quoi visait le concours de l'*Écho de Paris*. Les aquarelles et dessins donnant des compositions de costumes féminins sont parvenus de toutes parts à notre confrère. Malheureusement, les concurrentes n'étaient pas de force! Le jury, composé de MM. Jules Lemaître, Falguière, Ant. Mercié et Jean Béraud, n'a pu être embarrassé que par l'indigence de talent dont témoignaient les projets. Néanmoins, il a donné trois prix : le premier, attribué à Mme Jeanne Julien, de Sedan, consiste en l'exécution du projet de la lauréate par un grand couturier parisien.

La tentative de l'*Écho de Paris* mérite d'être poursuivie. Un prochain concours aura pour sujet une *Robe pour dîner*, très riche. Souhaitons que de véritables artistes y prennent part. Pourquoi des peintres comme Carolus Duran, Jacquet, Béraud, Clairin ou autres, ne daigneraient-ils point se mettre à la tête du mouvement? La tâche est certes digne de leur talent et vaut la peine qu'ils se mettent à l'œuvre.

Le mois prochain, nous parlerons du concours d'*éventails* organisé sous le patronage de l'Union centrale, et dont la très intéressante exposition a eu lieu à la Salle des Dépêches du *Figaro*, rue Drouot... Mais que de concours!

JOSEPH BALMONT.

1. Le Jury était composé de MM. Corroyer, président; Piai, vice-président; Sandies, rapporteur, et de MM. Dampt, Lepaute, G. Rémon, de La Raque.



CHRONIQUE DU MOIS

L'Exposition de la Céramique et des Arts du feu.
Exposition de Bruxelles.
Le Successeur du duc d'Aumale à l'Académie des Beaux-Arts.

On aurait pu croire au succès d'une exposition de la céramique organisée en plein été, au palais du Champ-de-Mars, réunissant toutes les personnalités les plus distinguées dans les arts du feu, industriels ou artistes, et cela l'année même où l'Exposition universelle de Bruxelles a réclamé déjà tant d'efforts, absorbé tant de ressources, exigé tant d'activité!

C'est cependant un fait acquis à l'heure qu'il est. Quand je dis « succès », je n'entends pas insinuer que l'Exposition des Arts du feu, inaugurée avec éclat le 17 mai, par le Président de la République, attire un public se pressant en foule dans les salles du Palais des Beaux-Arts. Cela est un détail pour lequel nous n'aurons qu'ultérieurement une information précise. Mais ce qui est certain, c'est que l'exposition est des plus attrayantes, très complète, parfaitement aménagée, et qu'il n'y manque aucun des représentants autorisés de cet art passionnant de la céramique qui a fait tant de progrès chez nous depuis ces dernières années.

La *Revue des Arts décoratifs* publiera dans son prochain numéro une étude de M. Gustave Larroumet sur la céramique d'art, et, en même temps, nous commencerons d'autres études de divers collaborateurs sur les différentes sections de l'exposition.

∴

L'Exposition universelle de Bruxelles est maintenant au complet, très vaste, très brillante, très grouillante et présentant un aspect vraiment animé et agréable. Ce n'est pas l'Exposition de Paris, en 1889, ni la *Word's fair* de Chicago, en 1893, mais c'est une des exhibitions internationales les plus remarquables qui nous ait été donné d'admirer, et, en vérité, on ne pouvait souhaiter mieux.

Il n'y a qu'une voix pour applaudir à l'organisation de la section française dans le Palais de l'Industrie. Les journaux belges, aussi bien que ceux des autres pays, ont été unanimes à cet égard. A dire vrai, sauf quelques rares exceptions, qui seront signalées dans les articles que la *Revue des Arts décoratifs* consacrera prochainement à cette exposition, ce n'est pas que nos industriels français aient cru devoir montrer des œuvres très nouvelles. Au contraire, la plupart n'ont envoyé que des spécimens de leur production

courante. Mais l'aménagement de la section est si méthodique, si gracieux, il y règne tant de clarté, on se sent là si bien en France, dans cette élégante ceinture de portiques festonnés qu'a imaginée l'architecte, M. Hermant, pour isoler les industriels de notre nation et leur créer un « chez eux » parmi la cohue cosmopolite de l'Exposition, qu'on comprend parfaitement l'hommage que rendent les étrangers à notre goût.

Faut-il dire que les sections allemande et anglaise ont provoqué quelque déception. On s'attendait à mieux. Le nombre des exposants y est, mais la qualité des produits? Prenons garde, toutefois, de trop aisément triompher et trop vite! La section allemande, nous en convenons, ne paraît pas brillante, mais il ne faut pas juger nos rivaux sur les spécimens qu'ils ont envoyés. Ce serait nous leurrer. Ils se réservent, on peut en être assuré, pour 1900.

La section belge est un peu confuse et le bon grain se perd au milieu de l'ivraie. Toutefois elle présente des parties absolument intéressantes et réserve des surprises à qui l'étudie avec soin. Un orfèvre, M. Wolfers, y occupe une place considérable et son exposition est une manifestation imposante. Nous en parlerons longuement, ainsi que des écoles professionnelles ou d'art décoratif de la Belgique, dont plusieurs — notamment celle de la bijouterie — sont en très bonne voie, et pourraient nous fournir plus d'une indication précieuse. Il nous faudra aussi décrire avec tout le soin qu'elle mérite la charmante exposition de Tervueren, consacrée aux produits industriels de l'État du Congo, bois, étoffes, matières premières de toutes sortes, et organisée par le lieutenant Masui avec un goût, un imprévu, une nouveauté de grâce ingénieuse qui en font l'attrait dominant de toute l'exposition bruxelloise.

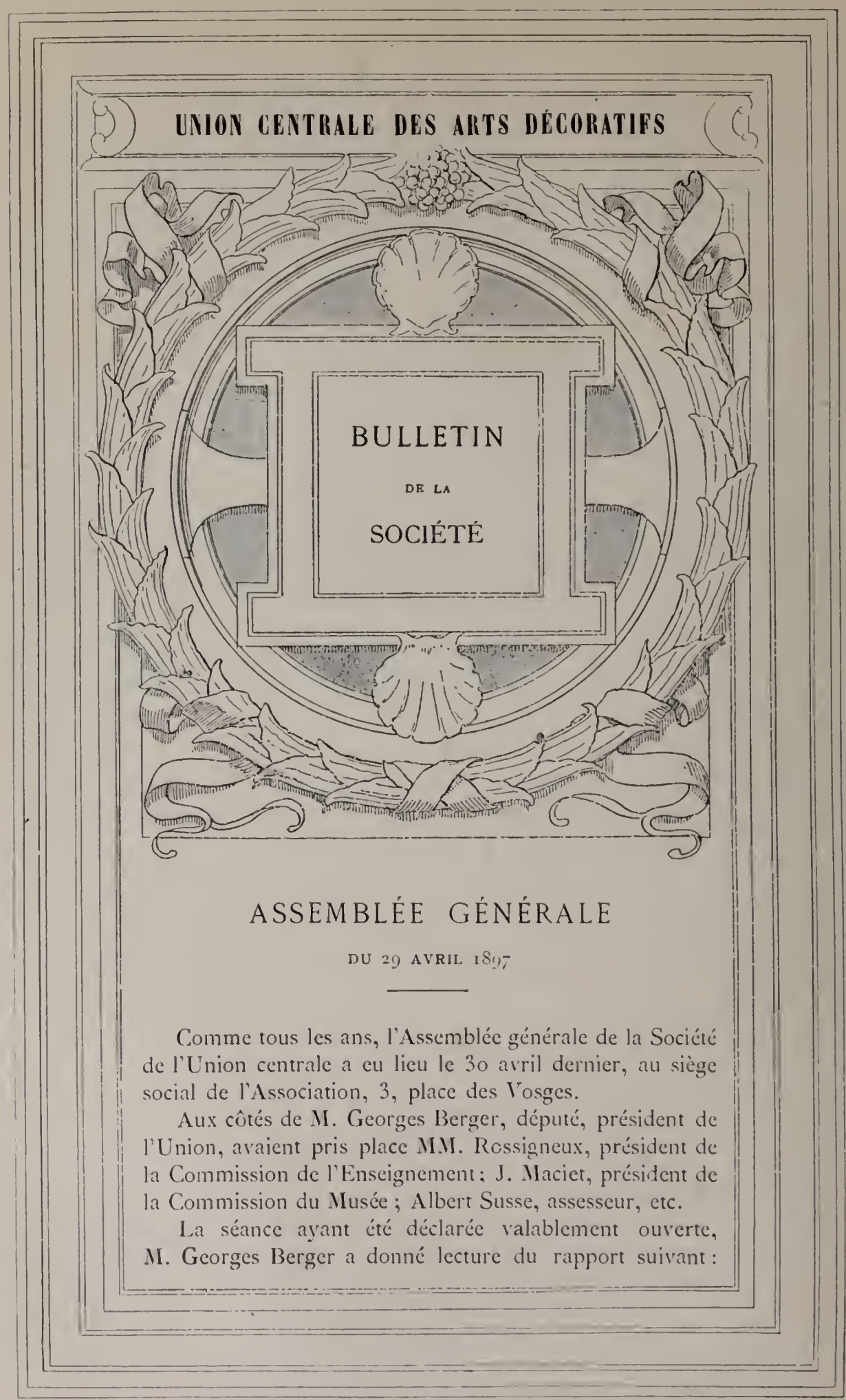
Espérons que la Direction des Beaux-Arts de notre pays ne se mettra pas dans le cas de mériter, cette fois, le reproche que lui adressa M. Aynard à l'occasion de l'Exposition universelle de Genève, et qu'elle aura à Bruxelles un délégué compétent pour la renseigner avec exactitude.

***

La mort du duc d'Aumale a créé un siège vacant à l'Académie des Beaux-Arts. Parmi les candidats qui se présentent pour sa succession, signalons M. Georges Berger et M. Jules Comte, notre confrère, directeur de la *Revue de l'Art ancien et moderne*.

A propos de l'Académie, rectifions une erreur qui s'est glissée récemment sous notre plume. Parlant de notre éminent ami M. Corroyer, nous faisions suivre son nom du qualificatif erroné de membre *correspondant* de l'Académie des Beaux-Arts. Le mot correspondant était de trop, est-il besoin de le dire?

JUDEX.



ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

DU 29 AVRIL 1897

Comme tous les ans, l'Assemblée générale de la Société de l'Union centrale a eu lieu le 30 avril dernier, au siège social de l'Association, 3, place des Vosges.

Aux côtés de M. Georges Berger, député, président de l'Union, avaient pris place MM. Rossigneux, président de la Commission de l'Enseignement; J. Maciet, président de la Commission du Musée ; Albert Susse, assesseur, etc.

La séance ayant été déclarée valablement ouverte, M. Georges Berger a donné lecture du rapport suivant :

RAPPORT DE M. GEORGES BERGER

Président

de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs.

MESSIEURS,

A démolition du Palais de l'Industrie où notre Société abritait depuis un très grand nombre d'années — tant il est vrai que le provisoire s'éternise souvent en France — les collections de son Musée des Arts décoratifs et les bureaux de son Administration centrale, aura apporté un trouble considérable et coûteux dans le fonctionnement de nos services. Mais cette démolition marquera la date de notre installation tant désirée sous le toit du Louvre. A l'heure actuelle, tous nos objets d'art, soigneusement emballés et méthodiquement classés dans des caisses répertoriées, sont transportés au Pavillon de Marsan; ils sont déposés dans le futur salon d'honneur du nouveau Musée, en haut de l'escalier monumental situé au fond de la grande nef qui forme accès depuis l'entrée par le guichet ouvert en face de la rue de l'Échelle. C'est dans cette grande nef que les collections prêtées seront disposées sous les yeux des visiteurs; c'est là, aussi, que nous organiserons fréquemment des expositions temporaires destinées à faire connaître et valoir les productions les plus remarquables dans tous les genres, de nos Arts industriels et décoratifs modernes.

Les galeries et les pièces qui s'étagent, d'une part, de chaque côté de la nef, et, de l'autre, au-dessus, au-dessous et autour du salon d'honneur, seront aménagées pour le service de la Bibliothèque avec salles d'études et de conférences, ou bien elles seront distribuées suivant les besoins du Musée. Les ateliers de moulages seront établis dans les sous-sols et les bureaux dans des locaux facilement accessibles au public.

Nous avons devant nous une longue série de travaux d'appropriation à exécuter. Ceux-ci seront commencés et poursuivis au fur et à mesure qu'on enlèvera les dossiers de la comptabilité publique, que la Cour des Comptes a accumulés dans le Pavillon de Marsan, faute de place au Palais-Royal où elle siège. Nous aurons la patience nécessaire, et, à l'heure où les locaux auront été rendus définitivement disponibles, nous déploierons l'activité qu'il faudra afin que le Musée, la Bibliothèque et le reste de nos installations puissent être inaugurés au printemps de 1900, en même temps que l'Exposition universelle ouvrira ses portes.

Les trente-sept années qui se sont écoulées depuis 1863, date de la fondation de l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie,* d'où est sortie, dix-huit ans plus tard, l'*Union centrale des Arts décoratifs,* auront été l'enfance et l'adolescence de notre institution. Ces périodes de l'existence sont courtes dans le développement des individus, elles sont souvent plus longues qu'elles ne l'ont été pour nous, dans celui d'institutions comme la nôtre, qui n'ont rien à attendre que d'elles-mêmes.

Nos expositions spéciales organisées dès l'origine, et nos concours d'artistes et d'élèves, qui ont toujours eu un grand retentissement, ne tardèrent pas à donner à notre œuvre la puissance, la respectabilité et la popularité qui l'autorisèrent, en même temps qu'elle obtenait la reconnaissance d'utilité publique, à fusionner en 1881 avec une association qui s'était constituée, par l'appui et la collaboration de beaucoup de membres de notre Conseil, dans le but de fonder un Musée des Arts décoratifs. Ce Musée a acquis, pendant les seize années que compte aujourd'hui son fonctionnement, la richesse et l'importance qui font sa notoriété; une partie des ressources qui nous ont servi à le former ont concouru simultanément à faire de la Bibliothèque de la place des Vosges un centre public d'études artistiques. Cette Bibliothèque abonde en précieux documents imprimés, gravés, dessinés et photographiés, et en échantillons de genres variés.

Nous venons de quitter notre asile des Champs-Élysées; nous reconnaissons que, par ses dispositions et sa localisation défectueuse, il n'avait pu être considéré, même par ceux qui savaient nous bien apprécier, que comme le laboratoire d'efforts raisonnés en vue de l'avenir. Notre départ aura été effectué à l'heure où nous sommes devenus prêts à servir efficacement la patrie industrielle et artistique. Dorénavant le public se trouvera en présence d'une œuvre viable, féconde et grandiose; dès lors les amis de l'Art appliqué n'hésiteront plus à seconder, par leurs aides généreuses, l'essor du mouvement d'initiative privée d'où nous sommes sortis, et que nous continuerons d'entretenir. Nous n'avons pas la prétention de nous ériger en concurrents du Musée du Louvre. Notre ambition est plus modeste; nous nous efforcerons de souder à l'histoire de l'Art ancien, relaté par les collections du Louvre, le chapitre que le XIXe siècle comporte dans les annales de l'Art français décoratif.

L'Art décoratif contemporain entretient chez nous une pléiade d'artistes trop méconnus qui, tout en voulant être de leur époque et à cause de cela peut-être, ne le cèdent en rien à leurs devanciers des siècles célèbres. Cet art sera l'objectif prépondérant de nos acquisitions; nous ne cesserons pas de l'encourager par des commandes réparties dans la mesure de nos ressources. Nos acquisitions d'objets anciens seront faites avec discernement dans le but de réunir des modèles destinés à l'instruction de nos visiteurs; nous rechercherons de préférence les modèles qui nous paraîtront susceptibles de compléter certaines séries de celles de nos collections qui n'ont pas leurs analogues dans les galeries du Louvre.

En dépit d'attaques émanant de personnes qui ont négligé de venir s'éclairer auprès de nous, et dont l'impatience a fait échapper à leurs regards les difficultés auxquelles notre action désintéressée se heurtait, mais qui nous rendront justice un jour, la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs est partout estimée. Son œuvre est justement considérée dans les milieux politiques, car elle jouit de la popularité que mérite quiconque parvient à démocratiser l'Art par la vulgarisation des moyens dont celui-ci dispose. Notre tendance est, en effet, d'introduire la beauté dans la simplicité, c'est à dire de démontrer le charme qui peut résulter, dans les objets usuels, de la pureté des formes, ainsi que de l'harmonie des lignes, tout en réservant la grande part

d'admiration due à l'Art décoratif quand celui-ci se révèle par la richesse de riches matières esthétiquement combinées dans des objets d'allures somptueuses.

Celui qui a l'honneur de vous présider a éprouvé, en votre nom à tous, un grand sentiment d'amour-propre satisfait, quand il a constaté, au sein de la Commission du budget de la Chambre, l'explosion de sympathie et de paroles élogieuses pour notre Société, qui s'est produite au moment où cette Commission a voté à l'unanimité le projet de loi par lequel le Parlement aura eu le patriotisme d'assurer notre vie future sous le toit du Louvre.

Personne ne nous démentira quand nous aurons proclamé que l'Union centrale des Arts décoratifs ne reniera à aucun moment les principes et les traditions de son institution. Elle veut que tous les talents individuels qui concourent à la production d'une œuvre de l'Art décoratif soient reconnus et célébrés. Elle ne cessera pas de conseiller aux amateurs éclairés, riches ou aisés, d'acquérir, pour les préserver de l'exil ou de la destruction, les beaux morceaux des arts d'autrefois. Par contre, elle les détournera de la recherche de l'objet ancien médiocre et trop souvent faux, en les décidant à s'incliner devant la puissance de l'Art industriel et décoratif contemporain. Il faut que ces amateurs deviennent les protecteurs, les inspirateurs, les bienfaiteurs artistiques de tous ces dessinateurs, ces émailleurs, ces ciseleurs et sculpteurs en toutes matières, ces céramistes et ces décorateurs, ces peintres et dessinateurs de choses belles et délicates, qui, malgré le coupable dédain qu'on a trop souvent encore de leurs mérites, n'ont jamais cessé et ne cesseront jamais, même sous l'étreinte décevante de ce qui peut encore leur rester d'anonymat à subir, d'élever si haut les arts français que ces arts domineront toujours ceux de l'étranger qui nous envie.

L'Union centrale des Arts décoratifs n'a pas de doctrine qui lui soit particulière. Sa devise : *le Beau dans l'Utile,* dit tout et atteste le libéralisme artistique qu'elle vient d'affirmer par l'organisation d'une suite de conférences qui ont attiré, dans notre Bibliothèque de la place des Vosges, un public nombreux, attentif, très avide de s'instruire et de s'éclairer. Elle n'a pas eu la prétention de codifier la pratique de l'Art décoratif, car elle a sollicité le concours d'hommes dont la notoriété et la compétence garantissaient le succès auprès d'auditeurs de choix; et ces maîtres ont parlé avec une entière indépendance, sous l'inspiration de leurs sentiments personnels et de leurs façons soit d'interpréter les révélations historiques de l'Art appliqué, soit de concevoir la marche en avant de celui-ci. Je serai l'interprète de toute l'Assemblée en adressant un chaleureux remerciement à MM. Gustave Larroumet, Molinier, Didron, Gonse, Couty, Noirot-Biais, Lucien Magne et Grasset, les inoubliables conférenciers de l'Union centrale en l'hiver de 1897. Vous me permettrez de confondre dans la même expression de gratitude MM. les Membres de la Commission consultative qui ont bien voulu être les inspirateurs du programme des conférences qui viennent de se terminer si brillamment.

Nous n'avons pas jugé qu'il fût indispensable d'insérer dans ce rapport le texte de la convention signée entre l'État et notre Société pour l'occupation du Pavillon de Marsan et du bâtiment qui lui fait suite le long de la rue de Rivoli jusqu'au guichet de l'Échelle. Les termes et l'esprit de cette convention restent, à la différence près des locaux concédés temporairement par l'État, les mêmes que ceux de l'ancienne convention que la Chambre avait votée en 1891, lorsqu'il s'agissait du Palais du quai d'Orsay; le Sénat a repoussé cette première convention dans les conditions que vous savez, en exprimant sa volonté que nous devenions les affectataires du Pavillon de Marsan.

Votre Conseil a dû se préoccuper aussi de trouver un abri provisoire pour les Bureaux administratifs de la Société. Mme la baronne Thénard, propriétaire de la maison historique et artistique de la rue de Valois, où se trouvait la chancellerie du duc d'Orléans, régent de France, a eu la généreuse pensée de nous prêter les deux étages de cet immeuble. Mais elle n'est pas d'accord avec les anciens occupants des locaux qu'elle nous destine gracieusement; une action judiciaire est pendante devant la Cour entre elle et eux. Votre Président, avec le concours empressé de notre collègue M. Duc, qui connaît particulièrement Mme la baronne Thénard et qui a reçu ses premières offres, s'occupe d'arriver à une entente qui puisse donner satisfaction à tout le monde en réservant les droits des tiers, comme cela doit être fait. Nos démarches sont compliquées et délicates; elles aboutiront bientôt, nous en avons le ferme espoir.

Nous avons reculé d'un mois, c'est-à-dire jusqu'à ce jour 30 avril, le dépôt des dessins, maquettes et modèles destinés au concours que notre Société a ouvert en vue de l'Exposition de 1900. D'accord avec la Commission consultative, nous avons fait, par le programme de ce concours, une tentative qui, nous l'espérons, sera heureuse. Nous nous sommes abstenus, en effet, d'enfermer les concurrents dans une désignation trop précise et restreinte des objets dont ils devaient présenter les projets d'exécution; ils auront été laissés libres de choisir leurs sujets et de concevoir leurs compositions, soit sous la forme d'ensemble ayant un caractère d'unité, soit sous la forme d'objets d'usage déterminé : qu'il s'agisse du décor fixe ou mobile de l'habitation ou de l'ornement de la personne. Il sera curieux et instructif de savoir ce que donnera cet essai de concours sans programme très défini, et nous espérons que chacun de vous visitera pour l'étudier l'Exposition des œuvres des concurrents et, ensuite, celle des morceaux désignés par le jury pour être primés dans les salles de la Bibliothèque de la place des Vosges.

Nous n'oublierons pas, ne fût-ce qu'au nom de la galanterie courtoise qui fait partie de l'Art décoratif dans les mœurs françaises, de rappeler les services rendus pendant l'exercice qui vient d'être clos par la Section féminine de notre Commission consultative. Les Dames membres du Comité de cette section ont rivalisé de zèle pour encourager l'ardeur au travail et l'éducation artistique des ouvrières de l'Art décoratif; elles ont réussi à ce point que M. Gattiker, le dessinateur industriel que vous connaissez, a admis le travail des femmes dans son atelier. La Chambre syndicale ouvrière des dessinateurs industriels s'est émue; elle a cru discerner dans cette introduction des femmes au sein d'ateliers jusqu'alors réservés aux hommes une concurrence nuisible aux intérêts de ses membres; mais elle s'est alarmée à tort et elle a protesté en vain. Le courageux et généreux initiateur a résisté: son exemple sera suivi, sans qu'aucune plainte puisse s'élever désormais de façon à être écoutée.

Les Dames du Comité se sont mises en contact avec nos ouvrières de l'Art décoratif pour leur prodiguer les conseils moraux les plus capables de faire comprendre combien la dignité de l'Art est solidaire de la dignité personnelle de la femme qui s'y consacre.

Un concours ouvert entre ouvrières pour les dessins industriels d'un napperon et d'une serviette à thé, puis pour la décoration et les formes des ustensiles d'un service à thé, a réuni 250 projets, dont quelques-uns ont été très remarqués et primés.

L'été dernier, un autre concours, dont le programme était la composition dessinée d'une ombrelle ornée et celle d'un bandeau de cheminée, avait provoqué la participation de 190 concurrentes. Ce concours a eu un résultat particulièrement heureux par les acquisitions que des industriels ont faites de plusieurs des projets exposés, en vue de leur exécution.

Le Comité des Dames vient de placer sous son patronage un concours d'éventails organisé par lui, à la demande de la Chambre syndicale des Éventaillistes. Ce concours durera de la fin de mai au 12 juin prochain.

Le même Comité a eu l'idée de conférences-promenades dans les musées du Louvre et de Cluny, dirigées par MM. Eugène Muntz, Victor Champier, Thiébault-Sisson. Ces conférences obtiennent un très honorable succès. Elles ont été précédées d'une soirée, dans les salons du Ministère des Travaux Publics, gracieusement prêtés par Mme Turrel. Au cours de cette soirée, M. Gustave Larroumet, membre de l'Institut, a tenu son auditoire sous le charme de sa parole, en l'entretenant du style Louis XVI, et de l'influence que les femmes peuvent avoir sur les manifestations de l'Art pour créer un style. Après le discours de M. Larroumet, les artistes de l'Odéon ont joué avec talent deux pièces de Florian : *les Deux Billets* et *le Bon Ménage*.

Le bénéfice de cette soirée est venu grossir le pécule dont dispose, aux termes de nos règlements, le Comité des Dames sous notre contrôle.

Les rapports qui vont être lus par MM. les Présidents des Commissions de Finances, du Musée et de l'Enseignement, au nom de ces Commissions et avec l'approbation du Conseil, vous initieront aux détails les plus intéressants du fonctionnement de nos services. Vous reconnaîtrez, nous en avons la conviction, que votre Conseil est parvenu, tout en gérant le fonds social avec prudence et économie, à ce que notre tâche fût féconde autant que profitable aux grands intérêts artistiques et industriels que nous avons le devoir de servir.

La mort nous a été, de nouveau, cruelle pendant cette année dernière. Parmi les membres du Conseil d'administration, elle a ravi à notre affection notre trésorier, M. Braquenié, et M. Courajod.

Braquenié personnifiait le grand Art appliqué à la grande Industrie. Les métiers où il tissait, dans sa manufacture d'Aubusson, les belles tapisseries de haute et de basse lisse qui perpétueront son nom, étaient autant de chevalets sur lesquels l'art de la peinture s'épanouissait dans une manière idéale dont la pratique séculaire n'est parvenue à épuiser ni le progrès ni la faveur méritée. Braquenié savait donner à la conduite industrielle de ses affaires cette désinvolture du gentilhomme artiste, qui forme l'apanage des industriels assez artistiquement doués pour comprendre combien les raideurs nécessaires de la comptabilité commerciale doivent être laissées au second plan parce qu'elles sont antipathiques à la conception et à la réalisation esthétique des œuvres. Sa verte vieillesse nous donnait l'espoir de le conserver longtemps encore parmi nous. Nous envoyons à sa famille l'hommage de notre profonde condoléance.

Courajod, le savant conservateur du Louvre, a été un conseiller dévoué de l'Union centrale des Arts décoratifs. Son seul défaut était sa timidité, signe de sa grande modestie. Mais ce défaut devenait une qualité aux yeux de quiconque le connaissait bien, car jamais il ne donnait son avis, jamais il ne se prononçait sur une question d'art qu'après avoir longuement médité et qu'après avoir appliqué les ressources de son érudition et de la sûreté de son jugement à la recherche de ce qui devait être dit, comme étant vrai et juste. Que n'a-t-il vécu pour nous voir devenir enfin les hôtes de son cher Louvre, où il a travaillé pendant les plus belles années de sa vie.

Chabrière-Arlès est mort aussi. Peu de jours avant les premières atteintes de la crise qui l'a enlevé, il parlait avec amour et espoir de notre œuvre de l'Union centrale. Il n'avait jamais désespéré d'elle; il avait foi en ses destinées; mais, comme nous tous, l'impatience le prenait devant l'impuissance relative de nos efforts pour grandir et pour assurer l'influence bienfaisante de notre action. Une joie sincère a illuminé son

visage lorsque votre Président lui a appris que nous touchions au port. Chabrière-Arlès, le financier éminent, probe et bienfaisant que Paris estimait autant qu'il était aimé et connu à Lyon, où il était trésorier-payeur général, aura été l'un des amateurs les plus clairvoyants et l'un des collectionneurs les plus raffinés que notre époque ait connus. Que sa veuve et son fils veuillent bien ne pas oublier que nous lui étions attachés, comme il l'a été lui-même à nos travaux.

Mme Furtado-Heine laissera parmi nous un souvenir ineffaçable. Elle nous honorait de ses souscriptions annuelles; et sa générosité, dont les emplois étaient innombrables, nous promettait un secours puissant pour le jour où notre Société posséderait un asile définitif digne d'elle-même et digne de la considération de ceux qui veulent ne s'occuper très effectivement d'une institution qu'à la condition que celle-ci ait assuré sa vitalité.

Nous déplorons la perte que nous avons faite en la personne de M. Martial Bernard, qui fut longtemps censeur de nos comptes. Artiste industriel de premier ordre et membre apprécié de la Chambre de Commerce de Paris, M. Martial Bernard était un ami fervent de notre Société.

Le peintre Guillon et le sculpteur Chatrousse ont disparu de la liste de nos fondateurs et donateurs.

Charles Jean, l'émailleur; Dasson, qui savait copier l'ancien avec un art et une science tellement extraordinaires qu'on aurait dit qu'il avait inspiré les artistes originaux d'autrefois et qu'il ne reproduisait leurs œuvres que par amour-propre personnel; Blanqui, de Marseille, dont les meubles seront classés parmi les productions les plus châtiées de l'ébénisterie du XIXe siècle, nous ont été ravis aussi, et avec eux Gandon, Geneste, Gierckens, Charles Laisné, Rudhart, Tard, Bénilan et Zacharezuch.

M. Guimbal, ancien sous-bibliothécaire de notre Société, vient de mourir. Nous devons un regret à la mémoire de ce modeste mais dévoué serviteur de l'Union centrale et nous adressons à sa veuve l'expression de notre chagrin.

Des sociétaires nouveaux sont venus en nombre assez considérable combler ces vides douloureux, nous citerons parmi eux :

MM.
Cotin, fabricant de bronze d'art;
Appert, maître-verrier;
Sandier, directeur des travaux d'art à la manufacture de Sèvres;
Poussielgue-Rusand, fabricant d'orfèvrerie religieuse;

MM.
Charles Meunier;
Lion, fabricant d'objets d'art;
Lommertz, doreur sur bois;
Lamy et Bouret, fabricants de soieries;
Chaplin (Arthur), artiste peintre;

MM.
Comte (Jules), ancien directeur des bâtiments civils;
Crost (Léopold), chef des bureaux de l'Enseignement et des Manufactures nationales à la direction des Beaux-Arts.

Nous sommes arrivés au dernier renouvellement quinquennal du Conseil d'administration.

Nous avons, en conséquence, à vous proposer la réélection de ceux de nos collègues dont les noms n'étaient pas sortis aux quatre précédents tirages.

Ce sont :

MM.
Aynard,
Bapst (Germain),
Boucheron,
Corroyer,

MM.
Cruchet,
Follot,
Gérard, baron,

MM.
Guillaume (Eugène),
Martin (Arthur),
Roty.

Le décès de M. Braquenié nous imposait le devoir de nommer un nouveau trésorier. Le Conseil a cru ne pouvoir mieux faire que d'appeler dans son sein M. Blanchart, qui venait de résilier ses fonctions de chef du service central, et de lui offrir celles de trésorier. M. Blanchart a bien voulu accepter et vous avez aujourd'hui à ratifier sa nomination comme membre du Conseil.

M. Blanchart n'est pas remplacé dans la fonction de chef de service central qu'il occupait avec distinction. L'intérim de son service sera fait par M. Mercier, notre secrétaire-comptable, qui nous inspire toute confiance et qui a déjà exercé plusieurs fois les fonctions *temporaires* de chef du secrétariat. Nous devons remercier M. Blanchart d'avoir bien voulu, en abandonnant un poste qui eût occupé d'une façon trop absorbante les loisirs que lui laissait sa retraite d'ancien ministre plénipotentiaire, consentir à rester attaché à notre Société.

Mme Pégard, qui a exercé pendant plus de deux années la fonction de secrétaire du Comité de la Section féminine, s'est retirée à notre très grand regret. Nous n'oublierons pas le zèle qu'elle a déployé pour organiser et bien diriger l'une des branches les plus délicates des services de l'Union centrale.

Nous avons dû accepter, mais très à regret, les démissions de M. Taigny et du marquis de Ganay, membres de notre Conseil d'administration. Tous deux ont été nommés membres honoraires et restent nos amis dévoués.

Nous ne vous proposons pas de combler immédiatement les vides qui se sont produits dans le Conseil d'administration. Comme nous avons eu l'honneur de vous le faire comprendre, nous traversons une période pénible de transition qu'il convient de savoir subir. D'autres voudraient appeler cette période le préambule de la renaissance de l'Union centrale des Arts décoratifs. Nous repoussons cette appellation, parce que notre Société n'a jamais cessé de vivre et de manifester son existence active; elle n'a donc pas à renaître.

Nous comptons sur votre concours et votre confiance, qui nous sont plus indispensables que jamais. Nous vous promettons de vous récompenser en restant à la hauteur de nos devoirs, si ingrats que la matérialité de la besogne du présent puisse les rendre. Nous comprenons tout ce que vous êtes en droit d'attendre de nous dans un avenir aussi prochain que possible.

Le Député,
Président de l'Union centrale,
GEORGES BERGER.

COMMISSION DE L'ENSEIGNEMENT

RAPPORT DE M. ROSSIGNEUX

Messieurs,

Je suis habitué à vous signaler chaque année la marche régulière et les améliorations progressives de la Commission d'Enseignement de l'Union centrale des Arts décoratifs dont la plus importante, sans contredit, par suite de son utilité incontestable, est sa Bibliothèque dont les richesses, sans cesse augmentées, sont mises chaque jour avec la plus entière libéralité à la disposition du public studieux et des amateurs.

La Société centrale lui alloue tous les ans un crédit spécial qui, employé avec discernement et méthode, a permis de constituer une grande et très importante collection renfermant à l'heure présente la majeure partie des ouvrages parus tant en France qu'à l'étranger, ainsi qu'une très nombreuse série de gravures relatives à l'ameublement, à l'architecture, au costume, et, enfin, un recueil de dessins originaux provenant de fabriques de tissus, d'ateliers d'ébénistes, d'orfèvres, de bronziers et de bijoutiers. Bien que la Bibliothèque de la place des Vosges ne soit pas la plus nombreuse de Paris en volumes traitant des diverses branches de l'Art décoratif, elle est la seule qui possède une partie qu'elle augmente chaque jour, quand l'occasion s'en présente, des ouvrages qui paraissent ou qui ont paru à l'étranger, sur ces mêmes sujets, et elle est fréquentée par une clientèle spéciale, studieuse, sentant le besoin à l'époque où nous sommes, où les relations industrielles internationales sont si nombreuses par suite de la concurrence, de savoir ce que produisent les artistes étrangers, et de connaître les objets d'art et les mouvements existant dans les divers pays de l'Europe et de l'Asie.

En réalité, la Bibliothèque est le meilleur agent de propagande dont dispose l'Union, et la meilleure preuve que je puisse vous en donner est de vous signaler que

le nombre des artistes qui y sont attirés par les ressources qu'ils y trouvent a atteint cette année le chiffre éloquent de 5,889, soit une moyenne de 490 par mois, dans le but de tirer ainsi le plus grand profit des modèles nouveaux mis à leur disposition. En compulsant ces chiffres, je me suis aperçu, non sans un certain sentiment de vive satisfaction, que le nombre des architectes qui fréquentent la Bibliothèque de la place des Vosges allait sans cesse en augmentant, et que ce nombre, pendant l'exercice de ce dernier mois, n'était pas moindre de 44, ce qui me donne à supposer que nos jeunes architectes, soucieux d'imiter en cela leurs glorieux ancêtres du Moyen-Age et de la Renaissance, se livrent avec ardeur, en dehors de l'art d'édifier et de construire, à l'étude de ces arts décoratifs, qui leur permettra de produire, à coup sûr, des œuvres originales, d'un goût sûr, d'un ensemble parfait, d'un tout harmonieux, créant, pour ainsi dire à leur insu, *le Style,* marque indélébile qui peut se passer de signature et de date apparente pour en attester l'origine et la provenance, car les gens de génie ont toujours eu besoin de se sentir liés à la tradition, suivant cette admirable parole de Lamartine que « le beau est antique puisqu'il est éternel ». Je suis d'autant plus heureux d'appeler votre attention sur ces faits indéniables qu'ils me paraissent réfuter victorieusement les reproches immérités, à coup sûr injustes, qui visaient la soi-disant inertie de l'Union centrale refusant systématiquement son influence et sa protection à tout art nouveau qui tenterait de s'élever en dehors des sentiers battus.

Pardonnez-moi cette digression et, n'ayez crainte, j'en reviens à mes moutons, c'est-à-dire à la sèche nomenclature du compte rendu de la Commission de l'Enseignement.

Il est à remarquer, en effet, que chaque acquisition importante de documents de quelque nature qu'ils soient, amène immédiatement une recrudescence de dessinateurs qui viennent s'en inspirer pour en faire surgir des compositions originales. Cet empressement témoigne qu'ils savent apprécier les soins que prend l'Union centrale pour assurer la prééminence de l'Art parisien.

J'avais à vous signaler la retraite du bibliothécaire de l'Union, M. Guimbal, que son âge et sa mauvaise santé ont obligé à résigner ses fonctions, dans lesquelles il avait toujours fait preuve d'exactitude et de dévouement. Mais aujourd'hui j'ai à vous apprendre la mort de ce brave et dévoué serviteur, dont la perte sera vivement ressentie par l'Union. Il a été remplacé par un jeune bibliographe, M. Schmitte, auquel est confié le soin de refondre entièrement le catalogue de la Bibliothèque qui, commencé depuis longtemps déjà et continué par plusieurs mains successives, était devenu, pour ainsi dire, impraticable. Ce travail nouveau, d'une si grande importance, est soumis au Conseil d'administration pour être imprimé, et il sera prêt à être mis en usage avant quelques mois. Le volume qu'il formera donnera de grandes facilités aux lecteurs pour connaître les volumes mis à leur disposition dans chaque série, beaucoup d'ouvrages se trouvant jusqu'ici classés dans des divisions arbitraires ou sous des dénominations inexactes.

Parmi les ouvrages dont s'est enrichie la Bibliothèque, je vous signalerai un nombre assez considérable de costumes et de modes par Watteau (de Lille) et par Desrais; des costumes de ballet par Martin; des recueils d'arabesques par Fay et par Gillot; des costumes par Bérain et par Cochin; un recueil de lits par Liard; un recueil de poncis japonais; un album de meubles Louis XVI, dessins provenant de la collection Destailleur; des dessins de fontaines du XVIIIe siècle, de la même provenance; un album de serrures, un album de dessins d'architecture et d'ornement, de la même provenance; une série de gravures anciennes d'ornement; Giraudon, photographies des gemmes

du Cabinet des Antiques et de la galerie d'Apollon. Viennent ensuite les ouvrages : de Kumsch, *Tissus orientaux, l'Encyclopédie de la fleur, les Émaux de Jeypore; les Ivoires du Louvre,* de Molinier; Lessing, *les Tapis orientaux;* Jessen, *les Broderies; Suggestion of floral;* Jouy, *Livre de rampes;* Jamin, *Menuiserie;* Plauzewski, *les Fleurs;* Grasset, *les Plantes.*

Plusieurs bienfaiteurs généreux ont aidé par leurs dons l'Union centrale dans l'accomplissement de l'œuvre d'intérêt public qu'elle a entreprise. La reconnaissance nous fait un devoir de signaler leurs noms, parmi lesquels figure en première ligne notre collègue M. Maciet, qui continue, avec un désintéressement digne des plus grands éloges, à consacrer ses loisirs à l'organisation des collections de gravures dont la Bibliothèque poursuit la formation méthodique. M. Maciet a offert à notre Société, en 1896, une série de gravures représentant des insectes, une suite de costumes variés, des planches représentant l'histoire technique des vaisseaux, une collection très nombreuse de photographies d'après des monuments ou des pays étrangers, des suites de costumes de divers pays, des gravures d'ornement ou représentant des édifices; des spécimens de jardins, d'objets de céramique, de décorations pour des fêtes publiques, et enfin une masse de gravures et de photographies de toute sorte dont le total s'élève au chiffre imposant de plus de 10,000 pièces. Cet ensemble de documents nous a permis d'ouvrir de nouvelles séries de gravures pour répondre aux desiderata des dessinateurs et des curieux sans cesse en éveil de tout ce qui intéresse l'histoire de l'Art. Toujours généreux, M. Maciet ne s'en est pas tenu là et il a continué d'offrir, depuis le commencement de 1897, de nouvelles pièces destinées à compléter celles dont nous lui sommes déjà redevables. Nous aurons à vous en donner la nomenclature dans le compte rendu de l'année en cours.

Nous vous signalerons également les dons de MM. Scheurer, Lauth, échantillons de tissus; Gruel, ouvrages et brochures sur les reliures et les décorations du livre; South-Kensington Museum, catalogues des collections et comptes rendus; Raguenet, *Petits Édifices;* Béraldi, gravures d'après des reliures; E. Taigny, *Château de Saint-Roch;* Hachette, *le Grand Siècle,* par Bourgeois; suivant l'usage des années précédentes, la Direction des Beaux-Arts s'est montrée particulièrement généreuse en faveur de notre Bibliothèque. Elle lui a fait don de l'œuvre de Carriès; *l'Orfèvrerie,* de Havard; Babelon, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale;* duc de Rivoli, *les Missels vénitiens;* Lafenestre, *la Peinture en Europe;* Gruyer, *la Peinture à Chantilly.*

Tous ces accroissements ont fini par absorber l'espace dont la Bibliothèque dispose pour ses volumes; il y aurait donc lieu de se préoccuper, dès à présent, de disposer de nouveaux rayons en prévision des besoins de l'avenir, si la Société n'avait la certitude de voir bientôt les richesses de la Bibliothèque se développer à l'aise dans la galerie joignant le Pavillon de Marsan aux Tuileries.

Il me reste à vous communiquer les résultats des travaux de l'atelier de moulages de l'avenue de la Motte-Piquet pendant le dernier exercice. Vous vous rappelez que le fonds des modèles de cet atelier a été choisi parmi les sculptures qui présentaient le plus d'intérêt au point de vue de la décoration des édifices et de l'histoire de l'Art français. Ces modèles, exécutés à grands frais et dans des conditions toutes spéciales de délicate perfection, n'ont pas tardé à être appréciés et recherchés par les professeurs des Écoles et par les directeurs des Musées. Ce n'est pas, cependant, sans un certain sentiment de regret que je dois vous avouer que leur succès a été plus vif à l'étranger qu'en France, où la pénurie de ressources d'un côté et de l'autre la concurrence à

bon marché se sont opposées à leur adoption par l'Administration. Les chiffres, qui ont leur éloquence, vous diront que, cette année notamment, la commande des moulages s'est élevée pour l'étranger à la somme de 28,365 francs, tandis qu'en France les commandes n'ont été représentées que par celles très inférieures de 6,743 fr. 90. Le chiffres des dépenses et des recettes se balancent, mais le fonds de l'atelier, qui s'augmente chaque année, malgré la réduction qu'entraine la dépréciation et la réfection des moules fatigués, atteint cette année une valeur de 143,527 fr. 15.

Le laboratoire de photographie continue le tirage des épreuves des clichés appartenant à la Société, quand elles sont demandées par le public. Le nombre des clichés s'est cependant accru de quelques reproductions d'objets récemment acquis par le Musée, et de vues des anciennes vitrines avant leur emballage, afin de faciliter la réinstallation des collections du Musée dans les salles du Pavillon de Marsan qui leur sont réservées.

Enfin, la Commission de l'Enseignement a été chargée pendant l'année 1896 de préparer le concours ouvert par l'Union centrale des Arts décoratifs en vue de l'Exposition de 1900, et pour lequel pourront être inscrits tous les projets, sous quelques formes qu'ils se présentent et de quelque nature qu'ils soient, pourvu qu'ils aient pour objet :

1° Le décor fixe ou mobile de l'habitation, comprenant l'architecture d'intérieur, le mobilier et les ustensiles;

2° L'ornement de la personne : étoffes, bijoux.

Nous aurons à vous apprendre l'année prochaine les résultats de ce concours qui préoccupe vivement les artistes, pour lequel ils effectuent en ce moment le dépôt de leurs projets à la Bibliothèque même de l'Union.

La Société a pris sous son patronage la Section féminine, formée pour la réforme du goût et pour le développement artistique par l'influence des femmes du monde, en figurant dans le Jury chargé de l'examen du deuxième concours ouvert par cette Société nouvelle, et comprenant la décoration d'un napperon et d'un service à thé. Les projets de ces concours ont été exposés à l'École des Beaux-Arts par suite de l'expropriation des salles du Palais de l'Industrie, dont jouissait le Musée des Arts décoratifs.

La Section féminine a également décidé de prendre part au concours d'éventails montés organisé par la Chambre syndicale des éventaillistes.

La Société de l'Union centrale s'est empressée de mettre la salle des conférences de la Bibliothèque, où nous sommes réunis, à la disposition de la Chambre syndicale des Verriers, lors du concours qu'elle a organisé, heureuse de manifester l'intérêt qu'elle porte à l'un de ces arts qui présente tant de difficultés dans la technique et qui doit développer de si grands efforts pour lutter avec les incomparables chefs-d'œuvre du Moyen-Age et de la Renaissance.

Il ne me reste plus maintenant, Messieurs, qu'à appeler votre bienveillante attention sur les efforts faits par votre Commission de l'Enseignement pour mener à bonne fin les diverses entreprises dont la direction lui a été confiée pendant l'année 1896. Elle n'y a épargné ni son temps ni ses peines, et elle a l'espérance qu'après avoir entendu le compte rendu dont je viens de vous donner connaissance, vous voudrez bien lui accorder votre entière approbation.

Le Vice-Président de la Commission de l'Enseignement,
ROSSIGNEUX.

COMMISSION DU MUSÉE

RAPPORT DE M. J. MACIET

PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

Messieurs,

Le Musée s'est enrichi, pendant l'année 1896, d'œuvres d'art très importantes, dont la valeur s'élève à 108,639 fr. 05.

Le budget d'achats pour l'année avait été fixé seulement à la somme de 36,000 fr., en prévision des réserves à faire pour les concours et pour les dépenses du transport de nos collections; mais le Musée s'est accru des pièces commandées antérieurement à MM. Bottée, Lefébure, Falize, qui n'ont été livrées que cette année et dont le prix a été soldé, pour la plus grande partie, avec les réserves faites dans ce but sur les budgets antérieurs; ces objets représentent une valeur de 26,100 francs.

Au courant de l'année, l'attention de la Commission du Musée fut vivement attirée par l'annonce de la vente d'un salon décoré par Lancret et elle communiqua au Conseil son sentiment sur l'extrême importance de cette vente. Les décorations peintes de l'École de Watteau ont presque toutes disparu, il n'en existe aucune dans nos musées et dans nos palais nationaux; c'est un art charmant et plein d'enseignement par sa liberté, son esprit, son expression si typique d'une des plus séduisantes époques de notre Art national. Le Conseil fut frappé de ces raisons, tout en prévoyant que l'acquisition de l'ensemble dépasserait nos ressources, au moment où le gros de notre budget est réservé pour les concours et les acquisitions en vue de 1900; le Conseil vota donc une somme importante pour essayer d'acquérir

une partie seulement de cette décoration. Devant l'élévation de certaines enchères, il parut sage de ne pas employer la totalité du crédit, mais nous n'en sommes pas moins restés acquéreurs, pour 52,500 francs, de trois grands panneaux très importants qui décoreront merveilleusement une des parois de notre nouvelle installation. Cette acquisition a été faite sans toucher à notre capital : elle a été prélevée sur les économies des exercices précédents. Sur le budget ordinaire, 16,899 fr. 05 ont été employés en acquisitions d'objets anciens européens ou orientaux.

Pour l'Europe, ce sont quelques étoffes, quelques documents en bois, mais spécialement 112 dessins et un volume d'ornements achetés surtout à la vente Destailleurs. Les grandes collections de dessins français d'ornement sont maintenant à l'étranger, aux Musées industriels de Berlin et de Saint-Pétersbourg; les collections du Louvre et de la Bibliothèque Nationale sont relativement pauvres, nous avons pensé qu'il était utile de garder pour notre pays une partie de ces archives de notre goût qui donnent tant de renseignements utiles à qui sait les consulter.

Dans cette idée de combler les lacunes de nos Musées de Paris, nous avons acquis à la vente Leroux 8 pièces de porcelaine de Saint-Cloud, qui sont venues accroître utilement la série déjà commencée par nous de ce genre de céramique adapté avec tant de goût aux usages les plus usuels.

En art oriental nous avons acquis quelques pièces de céramique et des échantillons d'étoffes, mais spécialement deux tapis d'art musulman et un tapis chinois.

Les acquisitions modernes ont monté au chiffre de 18,140 francs pour 23 objets. Nous avons acheté en céramique des pièces de M. Kahler, Keller et Guérin, de Lunéville, Muller (sur un modèle de Dampt).

En verrerie : de MM. Tiffany, Kœpping;

En reliure : de MM. Meunier, Gruel;

En marbre : de M. Bartholomé, petite fontaine;

En métal : C'est dans cette section que nos acquisitions ont été les plus nombreuses : de MM. Brateau, 3 étains; Christofle, 2 vases en verre avec monture d'orfèvrerie; Engrand, vase en bronze; Lalique, 1 plateau et 1 flacon; Mouchon, 1 gobelet; Rault, 1 bas-relief en argent représentant la naissance de Pégase; Sandoz, une verrerie de Gallé avec monture d'orfèvrerie.

Les dons et les legs sont venus pendant cet exercice enrichir notre Musée d'une façon importante et témoigner, par ce concours volontaire, des sympathies qu'il suscite.

Nos donateurs ont été : Mme André, qui nous a offert le buste de M. André, doublement intéressant parce qu'il est son œuvre et parce qu'il nous conserve les traits d'un des plus généreux fondateurs de notre Société, qui fut notre Président.

Un anonyme, coutumier de nous offrir des œuvres importantes modernes, cette fois nous a donné une belle armoire du XVIIIe siècle.

MM. Baron,
Berger,
Barodnik,
Chagot, au nom de feu M. Masson,
Christofle,
Cruchet,
Devéria,
Famille Galland,
Gérard,

MM. Gruel,
Houry,
Impératrice Eugénie,
Jolly,
Krafft,
Langweil,
Fauré-Le Page,
Maciet,
Mac Murdy et Léwis,

MM. Masson,
Charles Meunier,
Mathieu Meunier,
Metman,
Orville,
Adolp. de Rothschild.
Sapojnikoff,
Soultanoff,
Taigny.

Parmi tous ces objets donnés, dont la description a paru dans la *Revue des Arts décoratifs* et que le temps m'empêche de vous énumérer aujourd'hui, je vous signalerai que les séries qui se sont les plus enrichies sont celles des tapis et des faïences orientales et celle des tapisseries. Je noterai encore le don de M. Gierckens, fait en janvier de cette année, une pendule montée sur une colonne, en marbre, bois et bronze, de la maison Barbedienne, sur un modèle de Constant Sévin.

M. Poirson nous a légué une pendule Louis XVI.

Mme Décle nous a légué divers objets de sa collection, en même temps qu'au Musée de Cluny, de Sèvres et de Dijon. Nous entrerons dans quelques jours en possession de notre part; notre lot est composé surtout d'objets en cuivre du siècle dernier à l'usage de la cuisine ou de la salle à manger, et qui apporteront à nos collections des documents curieux sur la manière de vivre de nos pères.

Dans le courant de l'année, des salles du Musée ont été aménagées pour l'Exposition d'un concours ouvert par le Comité des Dames.

Malgré la fermeture prématurée du mois de novembre, le Musée n'en a pas moins été visité par 7,404 visiteurs, soit 3,303 payants, 3,789 entrant avec des cartes dont beaucoup pour travailler, enfin 312 élèves des écoles d'art conduits par leurs professeurs.

La Commission du Musée pendant l'année 1897 s'est occupée des questions multiples qui forment ordinairement l'objet de ses discussions, entretien et accroissement du Musée par des acquisitions, acceptations de dons ou legs, projets d'exposition, etc.; mais spécialement cette année, ses délibérations ont bien souvent porté sur l'avenir de notre installation, sur le Pavillon de Marsan, sur le local provisoire que nous pourrions rechercher, en attendant notre établissement définitif, pour installer nos bureaux et nos expositions temporaires. Toutes ces questions ne sont pas encore tranchées, mais elles ne cessent de nous préoccuper, et M. Berger vous a dit ce qu'il avait déjà réalisé. Nous pouvons compter sur son activité et son zèle pour continuer l'œuvre qu'il a mise en si bon train avec un dévouement et une persévérance infatigables.

Nous avions un autre devoir, c'était de prendre toutes les précautions possibles pour conserver nos collections et les emballer puisque nous ne pouvons les réinstaller immédiatement. Ce travail a été surveillé avec le plus grand soin par le conservateur du Musée, M. Gasnault, et par son personnel, et il a été exécuté par la maison Chenue.

Vous vous rendrez compte de son importance en songeant que nos collections comprennent 10,014 objets dont beaucoup très fragiles et beaucoup très encombrants, qui représentent une valeur approchant de deux millions.

Commencé le 3 novembre 1896, l'emballage a été continué sans interruption jusqu'au 20 février de cette année.

Suivant la nature des objets, on a employé des caisses pleines, des coffres à serrure et des caisses à claire-voie, et leur nombre total s'est élevé à 814; en outre, une partie des moulages a été transportée à l'atelier de l'avenue de La Motte-Piquet.

Des ouvriers spéciaux ont été employés pour le démontage des meubles, boiseries, salons lambrissés, poêles en faïence, etc.

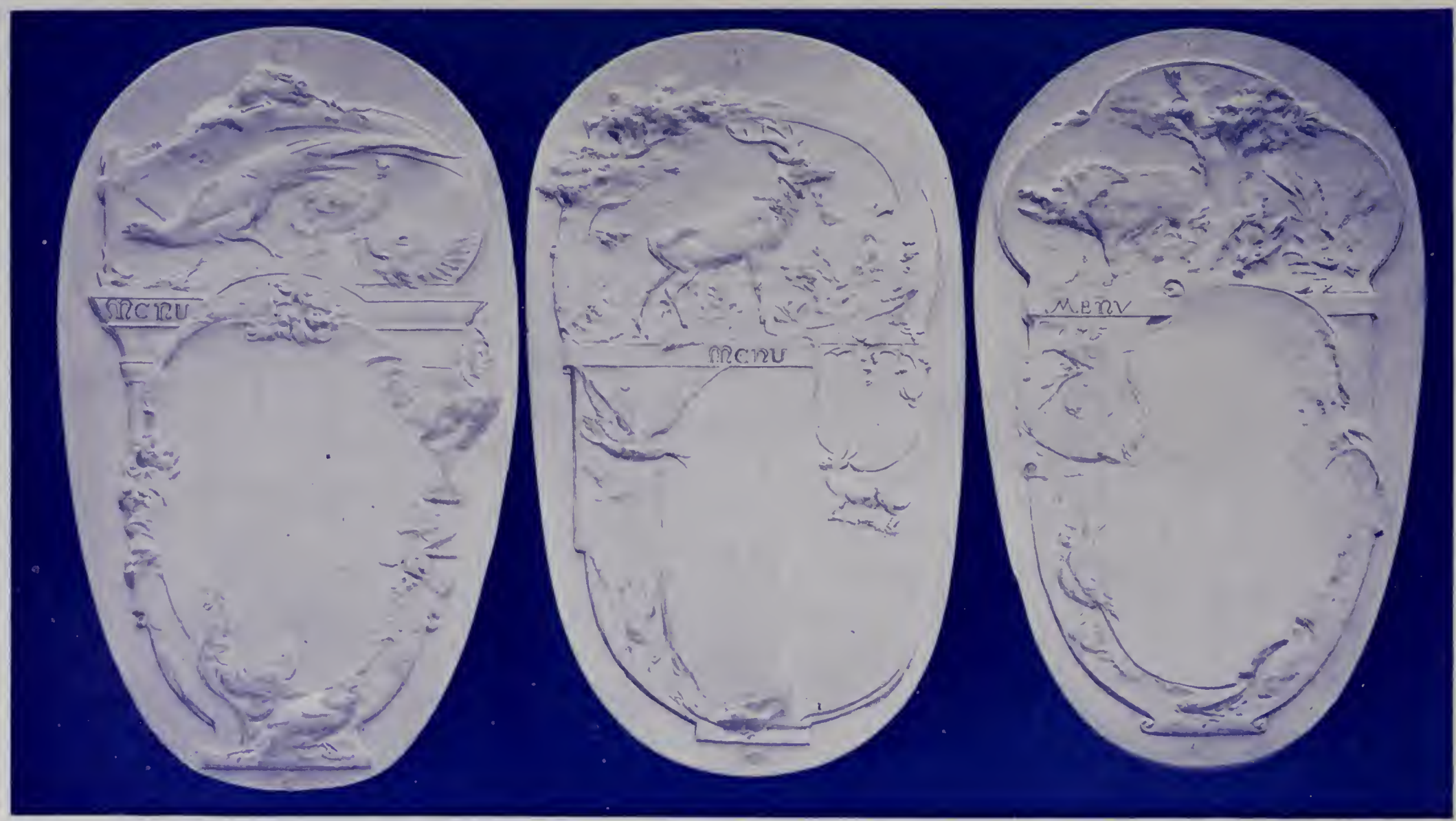
Les salons de Rambouillet et Versailles, les cheminées en plâtre, etc., ont été démontés par les ouvriers de l'atelier de moulage.

Les vitrines de toutes formes, au nombre de 207, ont été démontées par les soins de la maison Chamouillet, sous la direction de M. Lorain, notre architecte.

Ces caisses et ces vitrines ont été remisées avec soin dans les salles du Palais de l'Industrie, en attendant leur transport au Pavillon de Marsan.

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS EN VUE DE L'EXPOSITION DE 1900

(1er degré : 1897)



PROJET DE MENUS, PAR H. HINGRE

(1re Mention : 1000 fr.)

Les manipulations nécessitées par tous ces travaux ont été exécutées par notre personnel de gardiens.

Les caisses portent des marques distinctives de diverses couleurs, des numéros d'ordre, la désignation de la salle d'où elles proviennent; d'autre part, des fiches ont été rédigées qui mentionnent le contenu de chaque caisse avec son numéro; elles ont été classées méthodiquement, et, actuellement, on recopie ces fiches sur des registres.

Ainsi, le Musée dans son entier se trouve reproduit sur le papier, classé tel qu'il était, et, au moment de sa réinstallation, il sera facile de se débrouiller dans cette accumulation de 814 caisses.

Telle est la tâche qui est incombée à la conservation du Musée et qu'elle a accomplie avec beaucoup de prévoyante attention.

En attendant l'ouverture d'un local digne de nos collections et de nos moyens de propagande, il nous faut jeter un dernier regard sur ce Palais de l'Industrie qui nous a abrités et qui s'en va déjà par morceaux. Le local était défectueux, mais en somme il nous a permis de naître et de grandir sans frais de loyer, et nous y avons fait ce qu'on a vanté les Anglais d'avoir réalisé à Kensington, c'est-à-dire de consacrer nos premières ressources à nos collections, sans nous ruiner par la dépense d'une construction qui aurait absorbé notre fortune dès le début.

Le gros public n'avait pas pris l'habitude de nous visiter, mais ceux qui avaient besoin de nous savaient de plus en plus souvent trouver notre porte.

Nous avons été victimes de la modestie de nos commencements. Obligés d'ouvrir avec des collections très minimes et lentement accrues, nous n'avons pu avoir le prestige d'un éclatant début; il fallait du temps pour habituer la foule à savoir que petit à petit les séries se formaient et que notre plan d'acquisitions se dessinait. Nous pouvons espérer que, dans notre installation future, assez vaste pour permettre des classements raisonnés, après un intervalle qui aura fait oublier la pauvreté de nos débuts, le public comprendra l'utilité et l'importance de ce que nous avons rassemblé.

Il n'est pas inutile de rappeler, à la fin de cette première période de notre Musée qui se clôt aujourd'hui, que nous y avons eu quelques initiatives heureuses.

Nous avons été le premier Musée à Paris à former des collections méthodiques de la Chine, du Japon, de l'Orient musulman.

Nous avons été les premiers et nous sommes encore seuls à rechercher les documents du mobilier des XVIIe et XVIIIe siècles.

Nous avons été la première institution publique qui ait recueilli les moulages de ces deux siècles où l'Art français a été si original.

Nous avons enfin été les premiers à ouvrir un Musée aux œuvres des artistes de l'Art décoratif moderne. Il ne faut pas oublier que les premières acquisitions, faites en 1878 pour le début du Musée des Arts décoratifs, ont porté sur les séries modernes de l'Exposition Universelle d'alors. Vous savez quel a été le succès de notre exemple, puisque aujourd'hui les Salons annuels et le Musée du Luxembourg sont ouverts à ces œuvres autrefois quelque peu dédaignées.

Et encore, détail modeste mais très utile, nous avons été les premiers à accompagner chaque objet exposé d'une étiquette indiquant sa nature et sa date.

D'après ce que nous avons fait, on peut espérer que notre Société d'initiative privée, mêlée à tout le mouvement actif contemporain, ne manquera pas dans l'avenir à sa tâche.

En recueillant certains objets anciens, elle ne recherchera pas le bibelot de fantaisie ou l'objet d'étude historique, elle ne recueillera que l'objet qui peut être utile aux artistes

par une indication de forme et de décor, ou par le côté technique de sa fabrication; elle n'aura donc aucunement à faire double emploi avec les grands Musées historiques du Louvre et de Cluny.

Pour les objets modernes, elle s'efforcera de rassembler tout ce qui est original, tout ce qui peut encourager les aspirations de notre temps à trouver des formes personnelles pour caractériser nos goûts et notre idéal.

Telles sont les idées que nous avons déjà professées et mises en pratique et que nous croyons utile de rappeler, pour montrer que nous y restons fidèles, au moment où notre Société paraît appelée. par sa nouvelle installation, à prendre un nouvel essor.

JULES MACIET.

COMMISSION DES FINANCES

RAPPORT DE M. CORROYER

AU CONSEIL D'ADMINISTRATION SUR LA SITUATION FINANCIÈRE DE LA SOCIÉTÉ AU 31 DÉCEMBRE 1896

Le manque de place nous oblige à ajourner la publication de ce Rapport, dont voici la conclusion :

BALANCE

Actif	F.		7,601,891 75
Passif			» »
RESTE	F.		7,601,891 75
qui, après défalcation des Valeurs immobilisées			1,699,577 45
donne un solde disponible de			5,902,314 30
Dont il convient de déduire les réserves suivantes :			
1° Réserve statutaire	F.	150,000 »	
2° Réserve des souscriptions à vie		23,000 »	
3° Réserve du compte de liquidation		7,000 »	
4° Réserve de la caisse des jetons de présence		15,901 10	
5° Réserve pour création et dotation du Musée		5,500,000 »	
			5,695,901 10
SOLDE DISPONIBLE	F.		206,413 20

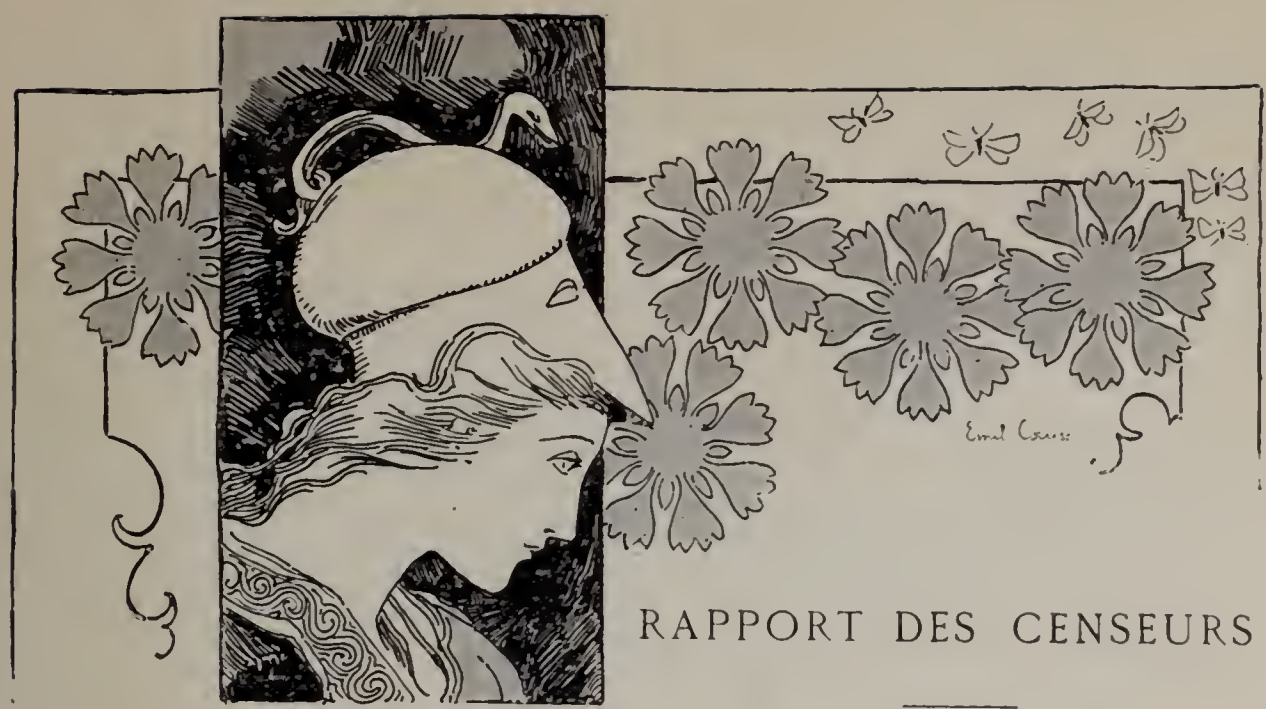
Le solde disponible en fin d'exercice est supérieur de 21,602 francs à celui existant au 1er janvier 1896, et cela malgré l'acquisition des panneaux de Lancret (52,500 francs), faite en dehors du budget, suivant un vote du Conseil d'administration en date du 21 mai 1896.

Cet heureux résultat est dû à une légère plus-value sur les recettes et à une sévère économie sur les dépenses.

Je vous prie de vouloir bien approuver les comptes de l'exercice 1896.

Le Président de la Commission des Finances,

ED. CORROYER.



RAPPORT DES CENSEURS

Messieurs,

A votre dernière Assemblée générale, vous nous avez renouvelé le mandat dont vous nous honorez depuis plusieurs annnées, aussi nous avons le devoir de mériter la confiance que vous mettez en nous, et nous nous efforçons de la justifier.

Notre tâche est, du reste, rendue très facile par le soin apporté dans la tenue des livres de comptabilité et par la méthode claire qui préside au classement des pièces justificatives de dépenses et en rend le contrôle facile.

Le compte rendu détaillé a été imprimé, et chacun de vous, Messieurs, en a reçu un exemplaire. C'est un exposé précis, permettant de bien suivre les opérations financières et d'apprécier les résultats de l'exercice.

Nous nous bornerons donc à appeler votre attention sur les points où nous avons constaté des différences sensibles avec les précédents exercices, en vous en expliquant les causes.

COMPTE ADMINISTRATIF

RECETTES

Le montant des recettes de moulages s'est élevé à 35,108 fr. 90, soit 15,000 francs de plus que la moyenne des recettes ordinaires. Cela tient à l'encaissement, pendant l'exercice, d'une somme de 14,000 francs environ, afférente à l'exercice précédent.

La Section féminine, si remarquablement constituée à l'aide de sommités parisiennes des plus sympathiques et des plus estimées, est appelée à un grand avenir; elle secondera vaillamment nos efforts pour élever l'Art décoratif et le faire prévaloir dans nos Musées et dans nos demeures. Cette section accuse une recette non prévue de 6,000 francs. Ce résultat est remarquable.

Nous devons de chaleureux remerciements aux femmes intelligentes qui ont bien voulu apporter ainsi à l'Union centrale un concours précieux, et particulièrement à Mme Pégard, l'infatigable et dévouée secrétaire de ce Comité.

DÉPENSES

Les frais généraux sont en décroissance par suite de la sévère économie apportée dans la gestion administrative.

Seuls les achats d'objets d'art se sont élevés à une somme de beaucoup supérieure à la moyenne (99,299 fr. 05).

Le budget ne comportait qu'un crédit de 36,000 francs, mais le Conseil d'administration avait autorisé préalablement la Commission d'achat à acquérir, à des conditions déterminées, les panneaux d'un salon attribués à Lancret. La Commission a acquis trois de ces panneaux au prix de 52,500 francs, n'employant pas toute la somme mise à sa disposition.

Sans blâmer cet achat, du reste parfaitement justifié, nous croyons toutefois émettre de nouveau le vœu, que nous formulions déjà en 1895, d'employer, autant que possible, nos ressources en acquisitions d'objets d'art moderne.

Cette question, vitale pour nos industries, doit nous préoccuper de plus en plus, et l'Union centrale devra se faire une règle d'encourager l'Art décoratif moderne par tous les moyens dont elle dispose, car l'avenir de nos grandes industries d'art peut en dépendre.

En résumé, Messieurs, les deux chapitres des recettes et dépenses se soldent par un excédent de recettes s'élevant à la somme de 26,824 fr. 75.

Vous avez vu, d'après le rapport de M. Corroyer, que notre capital placé est de 5,849,497 fr. 60 au lieu de 5,805,473 fr. 20 porté au 1er janvier 1896. Cette différence s'explique par un nouveau placement de 47,024 fr. 40 en rente 3 % amortissable, diminué de 3,000 francs, provenant du remboursement de 90 francs de rentes amortissables sortis au tirage de mars 1896.

Nous constatons avec plaisir cet empressement à placer les fonds disponibles pour leur faire donner un rendement plus élevé. Nous le devons à la sollicitude du Président et de MM. les Membres de la Commission des finances, et nous les en félicitons.

Les intérêts des fonds placés se sont élevés de 14,262 fr. 05 au-dessus des prévisions. Cela s'explique par le placement immédiat des fonds disponibles, comme nous venons de l'expliquer, et surtout par le non-emploi de 400,000 francs représentant 12,000 francs de rentes qui avaient été prévus pour les travaux à exécuter au Pavillon de Marsan.

Nous eussions préféré voir cette somme employée, mais nous ne devons pas moins remercier M. le Président et MM. les Membres du Conseil de leurs efforts pour arriver au but désiré, et qui est en ce moment bien près d'être atteint, et nous serons heureux que notre estimé Président et MM. les Membres du Conseil d'administration, qui depuis si longtemps sont à la peine, soient à l'honneur au jour de l'inauguration de notre Musée, inauguration tant désirée par tous ceux qui s'intéressent à notre chère Union et aux progrès qu'elle fera réaliser aux industries d'art.

En résumé, Messieurs, la situation de l'Union centrale est des plus prospères et nous vous proposons d'approuver le compte financier de l'exercice 1896, tel qu'il vous est présenté, en adressant de justes remerciements à la Commission des finances pour la précision avec laquelle les comptes sont établis et pour sa bonne gestion des fonds de notre Société.

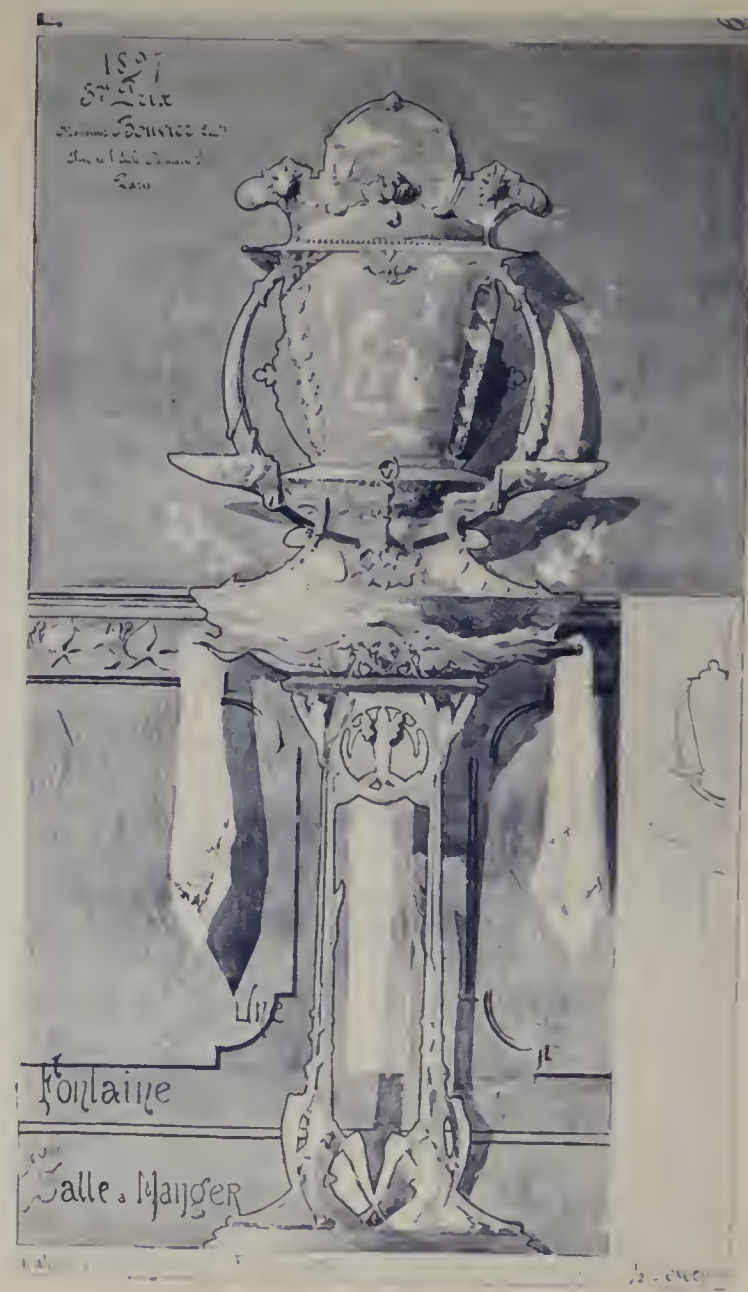
Les Censeurs,

G. BOIN, AUDOYNAUD.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE (1897)



PROJETS POUR UNE FONTAINE-LAVABO

2me PRIX M. J. DOUY, — 3me PRIX : M. P. BOUVIER

LES ARTS DU FEU

LA CÉRAMIQUE ARTISTIQUE[1]

(1er article.)

Mesdames, Messieurs,

Je n'ai certainement pas la prétention d'apprendre quelque chose de technique et de pratique à l'auditoire devant lequel j'ai aujourd'hui l'honneur de parler. Il n'est pas un seul d'entre vous qui ne puisse, au point de vue de l'exécution, des procédés matériels de son art, m'apprendre beaucoup. Mon rôle consiste simplement en ceci : historien, curieux, ayant eu à m'occuper pendant plusieurs années, au nom de l'État, des intérêts artistiques de notre pays, il me semble que ce rôle de témoin peut donner lieu à un certain nombre d'observations utiles dont les industriels d'art peuvent faire leur profit.

Nous représentons devant vous l'opinion publique dont nous sommes tous les justiciables ; — vous avez le rôle le plus beau, le plus large, le plus difficile, celui qui consiste à exécuter. Nous, nous ne sommes que des critiques. La critique est souvent stérile lorsqu'elle ne s'inspire pas d'un désir de collaboration. Le critique qui n'a pour but que d'épiloguer, d'exciter, trop souvent, hélas! la jalousie de celui qui ne produit pas contre celui qui produit, ce critique accomplit une œuvre vaine, et même misérable, pour appeler les choses par leur nom. Mais celui qui, sans aucun intérêt personnel, s'efforce de mettre à la disposition de quiconque travaille et réalise les résultats de sa recherche ou de sa curiosité, celui-là peut, d'une certaine façon, collaborer à l'œuvre de l'artiste, de l'ouvrier.

1. Conférence faite par M. G. Larroumet sous le patronage de l'Union centrale.

PIERRE BRUN

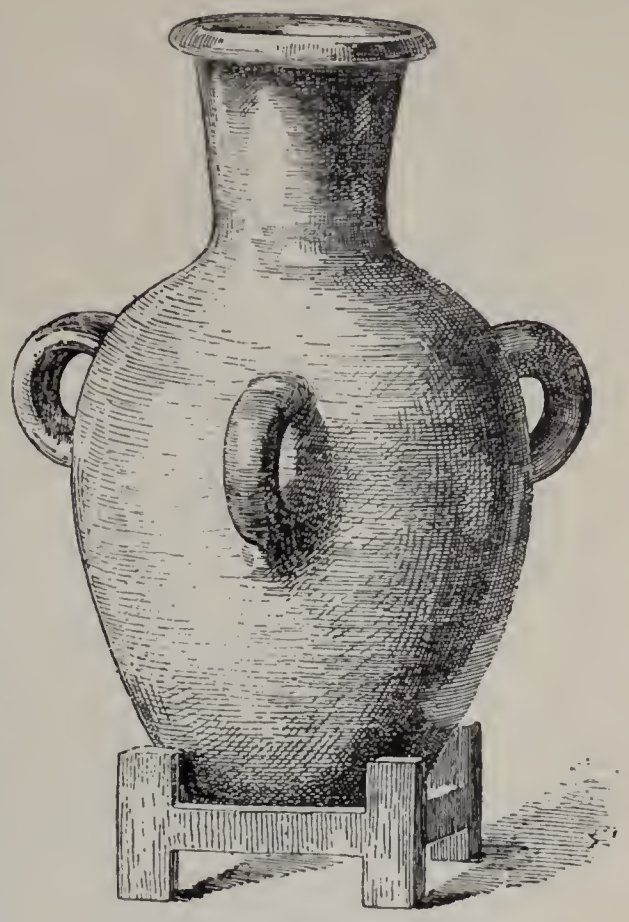
Je n'ai pas d'autre ambition, et, si j'atteins ce but, j'estimerai que j'aurai répondu à ce que l'Union centrale veut bien attendre de moi et au sentiment qui m'inspire en prenant la parole devant vous, sentiment de dévouement profond, datant déjà d'une dizaine d'années, pour l'œuvre que vous poursuivez, qui est le développement, l'amplification, l'exaltation toujours plus grande de cette manifestation admirable, unique, depuis les temps historiques, depuis les temps anciens, qui est l'Art français.

Dans une première conférence, j'ai recherché avec vous quelles étaient les conditions d'esthétique qu'une rapide revue historique de la céramique appliquée à l'architecture nous permettait de formuler. Nous avons commencé ainsi de la façon la plus logique, car c'est l'architecture qui domine tout, en art. Tous les artistes, tous les ouvriers d'art ne font, en somme, que suivre un plan plus ou moins vaste, conçu par l'architecte. Néanmoins, il faut bien reconnaître qu'en ce qui concerne la céramique, ce n'est pas son application à l'architecture qui constitue son rôle principal; ce n'est là qu'une de ses formes accessoires. La céramique fixe ne jouera jamais qu'un rôle secondaire dans l'Art, tandis que la céramique mobile — le vase, le plat — y occupera toujours la place la plus large, la plus importante, la plus brillante.

La céramique s'est proposé pour but, dès l'origine, de satisfaire aux besoins les plus modestes et les plus usuels de la vie. Dès que l'homme, sortant de l'état de nature, a engagé avec les éléments, avec les minéraux, avec tout ce que le domaine naturel mettait à sa disposition, cette lutte dont le résultat s'appelle la civilisation, depuis ce jour il s'est préoccupé de cuire ses aliments, de conserver les liquides nécessaires à étancher sa soif et utiles aux usages domestiques; il s'est inquiété de modeler de la terre, de faire cuire cette terre pour lui donner de la consistance, et enfin de la décorer, de l'orner. Il y a donc là un besoin primordial, comme celui de se vêtir, de se loger, et, essentiellement, le point de départ de la céramique, c'est le vase qu'on peut changer de place, c'est le plat sur lequel on peut transporter un aliment d'un endroit à un autre. Aussi voyons-nous, chez tous les peuples, la céramique commencer de la même façon, et nous constatons ici ces grandes lois que l'Art peut perdre de vue en avançant dans sa carrière, en s'enivrant, pour ainsi dire, de son esthétique, mais qui reviennent toujours, auxquelles il faut continuellement ramener ses regards. C'est qu'en art ce qui inspire et domine toutes choses, c'est l'utilité. L'utilité a été le mobile qui a poussé le premier ouvrier potier à modeler une motte de terre glaise; c'est l'utilité qui, jusqu'à nos jours, jusqu'au moment où nous sommes, a fait produire l'objet le plus simple, celui qui est destiné à cuire un aliment, aussi bien que la pièce merveilleuse qui prend place sur un dressoir, en attendant de passer d'une demeure seigneuriale dans un musée.

Les usages du vase, du plat fabriqué par la céramique étaient encore plus fréquents dans l'antiquité que de nos jours. Cela s'explique : l'humanité, à mesure qu'elle avançait, faisait la conquête successive des métaux, et dans bien des cas le bronze, le fer, l'étain, le cuivre remplaçaient peu à peu le vase

d'argile modelé. Au contraire, la civilisation ancienne donnait à la céramique une place beaucoup plus considérable que celle qu'elle a chez nous, notamment dans les cérémonies religieuses et les pratiques du culte. Les sociétés modernes se sont affranchies de ces habitudes. C'est ainsi qu'aujourd'hui, dans la plupart des cultes, presque tous les objets qui leur sont consacrés sont de métal. Dans l'antiquité, le potier était chargé de fournir, d'approvisionner le culte de vases, de coupes ornées, et naturellement il les fabriquait en très grande quantité. Joignez à cela ce fait que, chez les anciens, le culte était non seulement public, mais domestique. Chez nous, dans les familles même les plus religieuses, les cérémonies qui se pratiquent à l'intérieur de la maison sont tout à fait exceptionnelles, tandis que, chez les anciens, elles étaient constantes. Il y avait dans chaque maison l'autel de la famille; sur cet autel se trouvaient des statuettes de terre cuite, de petits vases consacrés aux dieux de la maison, aux dieux Lares, et le culte célébré autour de cet autel avait une importance aussi considérable que le culte que les citoyens célébraient en commun.



Céramique égyptienne.
Vase en terre rouge (Musée britannique).

Céramique égyptienne.
Figurine funéraire
(Musée du Louvre).

Il y a une vie souterraine aussi étendue, beaucoup plus intense même que la vie qui se passe à la surface de la terre, c'est la vie funèbre. On a dit avec raison que l'humanité se compose de beaucoup plus de morts que de vivants. Faites le compte de ce que nous devons à nos contemporains et, par opposition, à nos ancêtres; la somme de nos idées, de nos sentiments, de nos souvenirs, de nos espérances, tout cela nous vient de ceux qui sont sous terre et dont nous foulons chaque jour la poussière. Nous honorons nos morts aujourd'hui par le souvenir, par des monuments plus ou moins durables que nous élevons dans nos nécropoles, dans nos cimetières. Mais, dans l'antiquité, le culte des morts se célébrait, on peut le dire, au moyen de la céramique. Il y avait tout un ensemble d'usages qui consistaient à mettre sur ou dans le tombeau des morts des vases remplis de vin,

de lait, d'offrandes, et en même temps on faisait en sorte que l'extérieur de ces vases répondît à leur destination pour qu'on sût au premier coup d'œil quel était celui qu'ils rappelaient. Sur le tombeau d'un soldat, on mettait un vase à ornements militaires; sur le tombeau d'un chef, les attributs de la souveraineté.

Céramique égyptienne. Le dieu Bes (Musée du Louvre).

Vous voyez donc qu'il y avait dans l'antiquité un ensemble d'usages domestiques sacrés, familiaux, civiques, qui donnait à la céramique cette immense extension qui fait que l'histoire de cette industrie est une part considérable non seulement de l'art ancien, mais de la civilisation ancienne.

Ainsi, il est indispensable, pour se rendre compte de l'importance de la céramique chez les anciens, et aussi de son importance, très diminuée de nos jours, de voir ce qu'elle était alors et de juger par comparaison. Mais il y a un principe que nous pouvons retenir, dont nous tirerons profit tout à l'heure, c'est que, chez les anciens, cet énorme développement de la céramique était déterminé par l'utilité; et nous retrouvons là cette grande loi de civilisation que l'Art oublie trop souvent, c'est que l'objet n'existe, n'a d'importance, de valeur, de caractère que par la destination à laquelle il répond et par le sentiment qu'il exprime.

L'utilité semble assez restreinte au premier abord : lorsqu'un vase a la capacité nécessaire pour répondre à l'usage auquel on le destine, qu'il ne laisse pas échapper le liquide qu'il contient, qu'il supporte le feu, qu'il a un certain degré de consistance lui permettant de résister aux chocs, il semble que le rôle du céramiste soit terminé. Non, le céramiste de tous les temps, lorsqu'il a donné une forme au vase et l'a fait répondre à deux ou trois nécessités primordiales, n'a accompli qu'une partie de sa tâche : car, outre le point de vue de l'utilité, de la destination, il doit aussi envisager celui du caractère artistique et expressif de son œuvre. Le céramiste a à exprimer d'abord par la forme et ensuite par la décoration — soit par le modelé, soit par la couleur — un certain nombre de sentiments.

Céramique égyptienne. Figurine funéraire (Musée britannique).

Je viens d'indiquer tout à l'heure de quelle façon le céramiste produisait le symbolisme funèbre; vous n'avez qu'à jeter un coup d'œil dans nos musées, à voir par exemple la collection du musée Campana, et vous verrez que l'histoire de la civilisation ancienne est racontée tout au long sur la panse de ses vases.

Il y a donc dans la céramique ce qu'on pourrait appeler utilité d'usage et utilité morale; il y a dans cette immense quantité de vases comme un ensemble de miroirs reflétant non seulement l'état pratique, positif de la civilisation ancienne, mais en même temps son état moral, et nous allons voir chez tous les peuples de l'antiquité et des temps modernes qui ont laissé un souvenir

artistique ces mêmes lois se vérifier. Et si nous n'en trouvons pas la justification dans la céramique contemporaine, c'est qu'il y aura des reproches à lui faire. Nous examinerons la question après cette petite enquête historique.

Céramique égyptienne. Horus enfant (Musée du Louvre).

Vous savez quelle grande place tenait chez les Égyptiens le culte des animaux; ces peuples voyaient, chez ces frères inférieurs, comme la première image de l'intelligence, de la sensibilité départies à l'homme, et ils avaient pour eux une sorte de tendresse touchante qui se témoignait par la grande place qu'ils leur donnaient dans leur culte. Les Égyptiens avaient des chats sacrés, des taureaux sacrés; ils rendaient un culte au crocodile comme à l'ibis. Il était tout naturel que ce culte pénétrât dans la céramique, et, en effet, les principaux monuments de la céramique égyptienne nous représentent, dans la forme et dans la décoration des vases, des animaux plus ou moins librement interprétés. Et en même temps, la façon dont les Égyptiens exprimaient leurs sentiments était idéographique, c'est-à-dire qu'au lieu de caractères conventionnels comme nous, les Égyptiens se servaient de caractères figurés. La céramique égyptienne a un caractère nettement animalier, et les Égyptiens attestaient dans cette forme de leur art les facultés de réalisme, de sobriété, de simplification que nous admirons dans leurs autres monuments. Ils sont non seulement très amis et très respectueux des animaux, même les plus inférieurs, semble-t-il, puisqu'il y en a qui sont pour nous un objet de répugnance et dont ils avaient fait l'objet d'un véritable culte, par exemple le scarabée, qui est simplement l'escarbot... Mais il n'est pas jusqu'aux plantes dont ils remarquaient les qualités esthétiques qui les rendaient éminemment propres à la décoration, qu'ils ne fissent avec amour entrer dans leur céramique, par exemple la feuille de lotus. A toutes les formes végétales qui leur semblent se rapprocher des formes employées par l'économie domestique, ils font subir également d'infinies interprétations pour des applications du même ordre.

Céramique égyptienne. Dieu Bes, en terre émaillée.

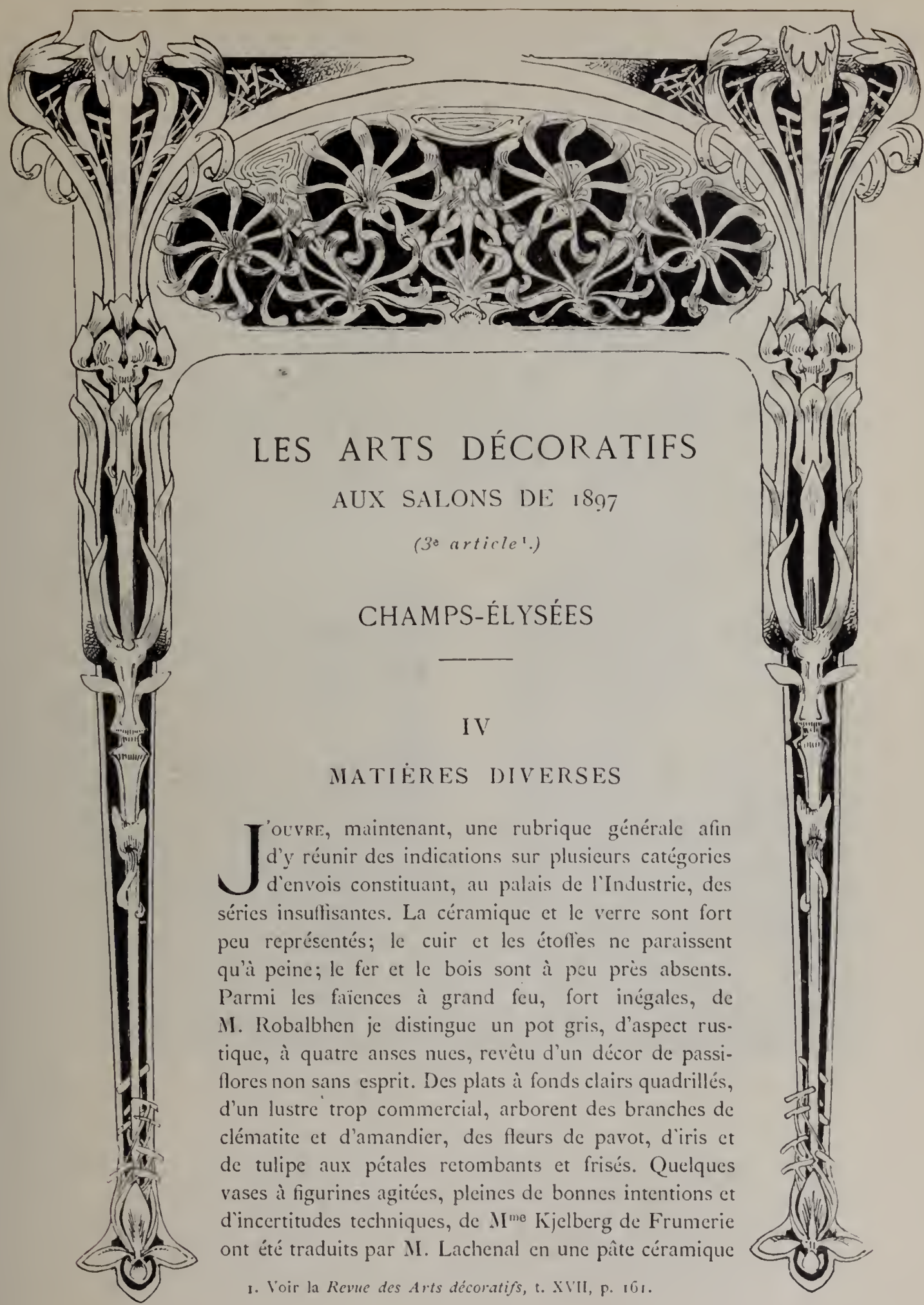
Donc utilité, inspiration morale, observation de la nature, ces grandes lois de l'Art, nous les trouvons vérifiées dans l'art égyptien, et il n'y a qu'une exception, encore n'est-elle qu'apparente : ce sont ces vases de forme si bizarre, si curieuse, dont vous avez vu quelques-uns dans nos

musées et qu'on appelle des *canopes*, du nom de la ville où on en a trouvé le plus grand nombre.

La canope, c'est essentiellement un vase de forme ronde, trapue, dont le couvercle est formé par une tête humaine. Il n'est pas nécessaire de regarder longtemps ces têtes pour voir que ce ne sont pas des représentations arbitraires : ce sont des portraits. Les canopes, en effet, étaient des vases funéraires, non pas destinés à contenir les cendres des morts, car vous savez que les Égyptiens embaumaient leurs cadavres, ils ne les brûlaient pas; mais sur les tombeaux ils déposaient à titre d'offrande des vases sur lesquels ils représentaient la figure du mort. Ces canopes ont, au premier aspect, quelque chose de singulier, d'un peu ridicule même : cette tête énorme, posée sur cette panse renflée, produit une impression étrange; on croit voir là de ces vases à l'usage des fumeurs qui éveillent des idées gaies; en réalité, ce sont des idées très austères qu'expriment ces vases, et ce qui contribue à produire ce premier effet, c'est que le céramiste a voulu non seulement représenter une tête humaine qui a en général la grosseur de la tête humaine, mais donner l'impression, le schéma du corps; il a donc posé cette tête sur un corps très grêle, et dans les deux anses du vase il a fait passer deux petits bras, comme les bras d'une marionnette facétieuse qui se montrerait devant les spectateurs. Cela ressemble aux caricatures que nos dessinateurs de 1840 à 1850 ont beaucoup pratiquées et qui consistent à mettre une tête énorme sur un tout petit corps. Il y a là un contraste qui fait rire; mais vous voyez que, malgré cette dérogation apparente aux lois générales de la céramique, c'est toujours une destination, un but, un sentiment que le céramiste s'est proposé de traduire.

(A suivre.) GUSTAVE LARROUMET.

Canope égyptienne (Musée de Sèvres).



LES ARTS DÉCORATIFS

AUX SALONS DE 1897

(3e article[1].)

CHAMPS-ÉLYSÉES

IV

MATIÈRES DIVERSES

J'ouvre, maintenant, une rubrique générale afin d'y réunir des indications sur plusieurs catégories d'envois constituant, au palais de l'Industrie, des séries insuffisantes. La céramique et le verre sont fort peu représentés; le cuir et les étoffes ne paraissent qu'à peine; le fer et le bois sont à peu près absents. Parmi les faïences à grand feu, fort inégales, de M. Robalbhen je distingue un pot gris, d'aspect rustique, à quatre anses nues, revêtu d'un décor de passiflores non sans esprit. Des plats à fonds clairs quadrillés, d'un lustre trop commercial, arborent des branches de clématite et d'amandier, des fleurs de pavot, d'iris et de tulipe aux pétales retombants et frisés. Quelques vases à figurines agitées, pleines de bonnes intentions et d'incertitudes techniques, de Mme Kjelberg de Frumerie ont été traduits par M. Lachenal en une pâte céramique

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, p. 161.

à couverte mate, vert pâle ou vert conjugué de bleu. Il serait superflu de qualifier le reste. En verrerie, le seul M. Harant mérite une mention. Encore ses vases à couches

Coulier : « Vous serez semblables à des dieux. »
Vitrail (Salon des Champs-Élysées).

superposées, gravés de fleurs et de feuillages en relief, rappellent-ils trop exactement des types connus soit de M. Léveillé, soit de M. Gallé de Nancy.

Du verre décoré, nous rebondissons aux vitraux. La verrière de M. Coulier : « le Paradis terrestre. » nous évoque la mère du genre humain, en sa nudité native, adossée au tronc violacé d'un pommier, d'où s'abat derrière elle, comme une toile de tente, une

draperie violette. Un dragon rouge, à tête humaine, s'étale au milieu des branches, le corps squammeux, traversé d'une bande d'un bleu vif sur l'épine dorsale et l'extrémité de la queue jaune. La scène, médiocrement conçue, s'environne d'un vague paysage azuré. Au moins l'œuvre de M. Coulier témoigne-t-elle d'un désir de couleur. M. Émile Ader présente un sujet d'aujourd'hui : la promenade d'une jeune femme en robe violette et d'un jeune homme en complet gris jaunâtre, en béret violet, portant l'ombrelle de sa compagne, avec leur chien tondu à mi-corps et coupé par le cadre, au bord d'une rivière. Je ne parviens pas à m'intéresser le moins du monde à cette pauvre illustration. La particularité du petit vitrail de M. Léon Fargue, c'est qu'il s'offre aux yeux en tons de pâle aquarelle. Dans un paysage d'automne aux feuillées d'un jaune d'or, un piqueur rose conduit un lévrier au collier d'argent. On dirait d'une peinture frottée sur des carreaux de verre dépoli. M. Fargue use d'un procédé spécial : il trace ses dessins sur le verre au moyen de légers bourrelets d'une matière céramique et remplit ensuite les vides d'émaux très fusibles qui adhèrent aisément à la vitre, un instant ramenée à l'état pâteux. La cloison joue graphiquement le rôle des plombs traditionnels, mais le plomb n'est utilisé que pour rattacher les carreaux les uns aux autres. J'ai vu, de l'inventeur, des garnitures de fenêtre plus à sa louange que celle-ci. Ajoutons, si l'on veut, des panneaux d'ornementation translucides imitant la mosaïque et ses smaltes, où par place interviennent de gros morceaux de verre agatisés, simulant des flacons décoratifs, de M. Pizzagalli. Il est absurde de composer une vitre de tant de petits fragments : la lumière, en les transperçant, en fait apparaître le puéril détail sans jouissance pour nos yeux. Quant aux simulacres de vases ou de flacons d'agate, on ne voit pas bien ce qu'ils viennent faire ici.

G. Richard :
Vase en argent repoussé et ciselé.
(F. V., *édit*.)

Deux tapis de M. Jorrand s'accrochent à la muraille comme des tentures, au lieu de se dérouler sur un plan horizontal, conformément à leur destination. Aussi longtemps que la section des Arts décoratifs ne sera point organisée suivant le logique programme esquissé plus haut, de tels contresens nous seront prodigués. L'un des tapis en question fait flotter de gros nénuphars blancs sur les sombres moirures d'une eau courante. L'autre, moins triste à regarder, s'embordure de chardons bruns et, d'un de ses angles, lance, sur son fond crème, un grand chardon isolé. M. Bellery-Desfontaines a fourni le carton d'une tapisserie étrange, exécutée à Aubusson par M. Roby. Une Flore botticellesque s'avance, en transparente robe jaune agrémentée de bleu et toute

reluisante de paillettes, dans une campagne égayée de marronniers roses. Je ne puis goûter cette fantaisie prétentieuse à plaisir. La même donnée, renforcée d'archaïsme pseudo-naïf, mais rehaussée de plus vives couleurs par le peintre australien M. Rupert Bunny, a défrayé une broderie éclatante de Mlle Reine Besancenot. L'incontestable habileté de la brodeuse eût pu s'exercer sur un meilleur thème.

Aucun ouvrage très notable n'honore l'orfèvrerie d'argent, soit parmi les pièces destinées à la table, soit parmi les quelques objets imaginés pour concourir au décor le plus mobile des luxueux appartements. Un plat rond et un plat ovale, au marli brodé d'arabesques et de feuillages stylisés en découpures nettes, presque méplates, composent, avec une saucière et un légumier, le principal apport de M. Robert Linzeler, aidé du sculpteur Griffrath et du ciseleur Dromedo. Ce service ne dépasse pas une honnête moyenne. Un petit sucrier, de M. Camille Gueyton, se présente en forme de grosse tête de pavot dorée, au sommet d'une tige grêle qu'embase, de ses replis, un serpent ciselé. La coupe s'enguirlande, au dehors, de feuilles frisées et de fleurs de pavot en repoussé, tranchant sur la dorure du fond par le ton franc du métal. On a la sensation d'un bougeoir disproportionné. Ce n'est pas tout d'emprunter à la nature les éléments d'une forme ou d'une décoration pittoresque : il faut encore les utiliser logiquement — c'est-à-dire créer, non pas une pièce quelconque imitant une fleur, mais un objet dont le caractère propre et le but pratique apparaissent immédiatement. On a raison de vouloir s'inspirer des structures végétales; on a tort de croire qu'il suffit, pour nous donner de précieux ustensiles, de copier, purement et simplement, des plantes, en argent ou en or. L'esprit du bibelot possède, décidément, trop d'artistes. Il est grand temps qu'ils prennent conscience de leur erreur.

M. Guerchet expose de nouveaux vases en argent repoussé doublés de strass ou de cristal polychrome. J'ai le regret de penser que cet orfèvre ne progresse pas. L'intime union du métal historié et d'une matière vitreuse à couches diversement colorées, en des œuvres conçues pour la réaliser, peut, incontestablement, faire naître des effets agréables. Il ne s'agit que de combiner des motifs susceptibles de développer, les uns par les autres, les aptitudes décoratives des deux éléments. Le métal se dentelle, s'amenuise, s'entrelace, se relève en bosse; le verre s'irise dans les contours tantôt épousés et tantôt débordés, resplendit ici d'une limpidité d'eau courante, fait chatoyer là un nuage rouge, vert ou jaune, épaissit un bleu, s'illustre d'une marbrure, allume une étincelle d'or, fait mousser un blanc. Tout est possible, mais le difficile est de bien choisir son thème — et M. Guerchet nous le prouve. Son vase vert à stries ou à moirures horizontales, d'où émergent des fleurs d'eau taillées et où semblent flotter des nénuphars d'argent, n'est pas, à vrai dire, sans intérêt. Par malheur, en ses autres envois, un rare mauvais goût domine. Je citerai, par exemple, un vase où se détache en grand relief un énorme bouquet de cerises dorées et brunies, et un second, orné à son col de mascarons barbus, au-dessous desquels s'élargit une panse polygonale, marquée, à chaque angle, d'un gros cœur bombé, d'un bleu opaque, jaspé de veines pourpres et serties d'or. Ces bombements dessinent comme des seins sous les têtes grimaçantes. L'aspect est d'un ridicule achevé.

Les flacons, les buires, les verres montés, les gobelets ne manquent pas. Buires et flacons sont, en général, de cristal, blanc ou de couleur, enveloppé d'un réseau

d'orfèvrerie ou de guirlandes. Aucun des types présentés ne se recommande d'une particularité appréciable. Un verre blanc, tout uni, doit à M. Georges Bonat un pied de vermeil, d'une ciselure minutieuse, imitant des feuilles de vigne et des grappes de raisin. Le pied est bien riche pour la nudité du verre : il n'y a pas équilibre entre les deux parties de l'objet. Le gobelet de M. René Lalique, auquel j'ai déjà fait allusion, laisse transparaître le cristal, à mi-hauteur, en un ajourement de tiges sveltes et se boursoufle de cabochons d'un grenat foncé. On ne saurait voir, ici, qu'un morceau de collection. Je dois mentionner encore une chope de M. Henri Dutret, agrémentée de légers houblons qui se penchent et dessinent, à son flanc, comme de végétales ogives.

G. Richard :
Montre en or repoussé et ciselé.
(M. F. V., *édit.*)

On me passera de ne pas m'étendre sur les plateaux à lettres, les vide-poches, les jardinières, les encriers, les colifichets. Toutes les boutiques d'orfèvres nous offrent au moins l'équivalent de ce qu'on nous montre au Palais de l'Industrie. Quantité de ces bagatelles, dues, sans contredit, à d'habiles ouvriers, mais d'une invention et d'une qualité de travail courantes, infligent au Salon un cachet de lieu de commerce trop accentué. Si les producteurs de l'art industriel ne savent pas être sévères à eux-mêmes, il conviendra qu'on le soit pour eux, au nom même de leur cause. Ils la compromettraient à plaisir, si elle ne se réclamait de vues supérieures aux mesquineries de la vanité.

G. Richard :
Montre en or repoussé et ciselé.
(M. F. V., *édit.*)

L'étain, jadis tant dédaigné, se voit avec excès rendre justice. C'est à qui abusera de lui. Les vieux potiers l'aimaient pour sa souplesse, pour sa délicatesse à prendre de belles empreintes, mais, d'un métal à vaisselle, ils ne faisaient pas un métal à tout faire, un rival du bronze, presque un métal de prix. Nous nous sommes réjouis à voir la sympathie publique lui revenir et nous avons salué avec espérance les premières tentatives des sculpteurs, lui demandant des effets nouveaux. L'ennui nous vient, maintenant, à considérer les seules formes, lourdes et grossières, qu'ils sachent lui imposer. Pour quelques aimables figurines et quelques fantaisies heureuses, nous dénombrons par douzaines d'informes blocs, rattachés vaille que vaille au souvenir des coquilles ou des champignons, et usurpant les titres de coupes, de drageoirs, de porte-montre, de vases ou de jardinières. L'excès est venu si vite qu'une réaction pourrait bien, avant peu, se dessiner. Plus d'un, si je ne me trompe, en a déjà le pressentiment, au moins vague. M. Georges Engrand éprouve, notamment, la nécessité de varier ses recherches. Sans aban-

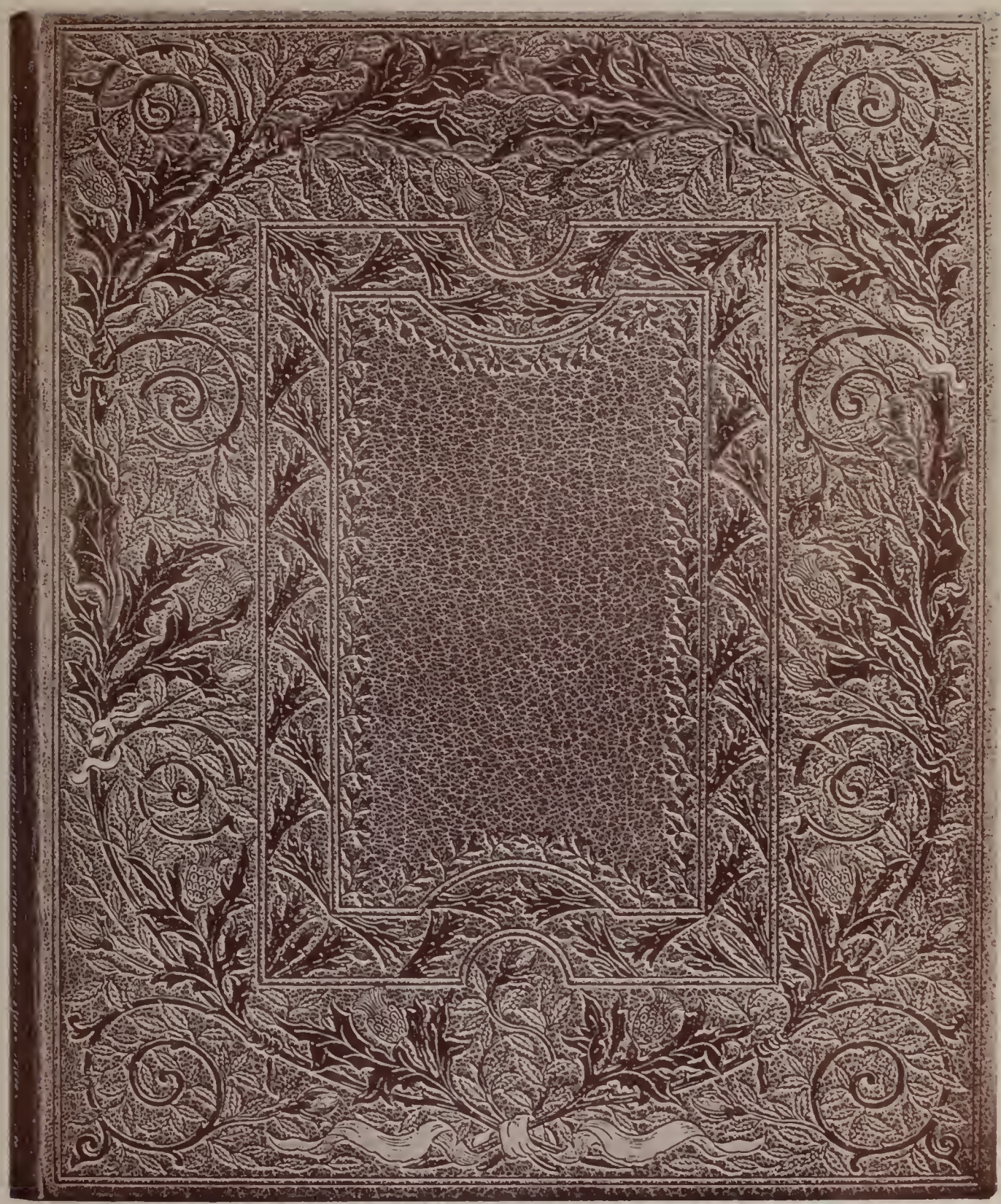
donner l'étain, il s'adresse à la terre cuite, au bronze et même à l'argent. On trouve, dans ses compositions, un peu trop de masques appliqués, grands ou petits. La pièce la plus intéressante de sa contribution de cette année est, à mon avis, un marteau de porte en bronze, fait d'un corps de femme qui se balance, en demi-cercle, comme dans un hamac, au-dessous d'une rangée de visages qui la regardent, surmontés eux-mêmes de deux singes gouailleurs.

P. Mengin : « Amour et Jeunesse, » vase en bronze. (A. Susse, *éditeur*.)

Je compléterai cette série en faisant la part des essais de la sculpture au profit des appareils d'éclairage. Deux ou trois modèles de lampe à pétrole nous sont soumis, tous dérivant du type de la lampe à colonne. Un pied assez fort et assez haut, communément d'inspiration végétale, y supporte un récipient en verre, le plus souvent en forme de courge. M. Joindy a modelé le meilleur de ces envois. Sa colonne, en bronze doré, comporte une tige couverte, au-dessus du plateau de base, d'un bouquet de feuilles de maïs, onduleuses, librement massées en quenouille, et trois branchettes s'évasant pour soutenir le récipient. Le long de la tige un serpent s'enroule et monte en spirale vers la lumière. Sur le pied se détachent quelques brindilles fleuries et tout un gros feston de triples demi-cercles entre-croisés court autour du plateau. L'artiste aurait pu facilement trouver mieux que cet entrelac. Pour le lampadaire électrique, le thème le plus fréquent est celui de la femme nue portant une coquille vitreuse ou des fleurs tantôt brandies, tantôt renversées. Une figurine, en bronze, de M. Maurice Bouval, se contourne en une attitude d'effort, non banale, à présenter une ample corolle où s'adaptera l'ampoule lumineuse. Auprès de la nudité, également en bronze, de M. Mathurin Moreau, rayonne un buisson de roses, où la figure semble moissonner. A vrai dire, nous n'en sommes qu'aux premiers essais en ce genre.

Deux mots encore touchant les spécimens des cuirs décorés, et j'en aurai fini avec les arts mineurs. Nous devons à M. Petrus Ruban, une demi-douzaine de couvertures de livres mosaïquées et dorées, ornées de bouquets ou de fleurs détachées, de filetages et d'entrelacs. La plus simple est, de beaucoup, celle qui m'agrée davantage : un treillage d'or losangé, sobrement animé de deux petites feuilles par losange.

SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1897) · RELIURE



P. RUBAN

RELIURE POUR LES "BALLADES" DE VILLON

M. Ruban est un relieur consciencieux, curieux des tentatives, mais plus sûr de sa main que de son goût. Les fortes peaux aux motifs modelés à la main, martelés, incisés par M. Saint-André, font saillir des feuilles de marronnier ou de lierre, des bouquets de fraisier où pendent de rouges fruits. Il peut y avoir un parti à tirer du procédé, au point de vue des revêtements, mais les pièces exposées nous font par trop penser aux plantes collées aux pages d'un herbier de naturaliste. Enfin, M. Dubouchet cisèle, ou plutôt sculpte en plein cuir, des copies de statues célèbres. Son art vaudrait surtout pour des inventions originales. Les plaquettes ouvragées de la sorte ne semblent pas devoir convenir à des reliures usuelles, à cause de leur relief. Elles conviendront fort bien, au contraire, au décor des coffrets.

Je ne me lasserai pas de donner aux artistes de l'industrie ce conseil pratique : qu'ils n'envoient jamais au Salon que des ouvrages considérés par eux comme exceptionnels. C'est leur seul moyen assuré de maintenir et d'accroître leur prestige esthétique. La complaisance dont ils ont une si fâcheuse tendance à faire preuve envers leurs moindres productions, leur sera funeste. L'entrée des expositions d'art leur a été accordée pour les aider en leurs efforts de créateurs et non en leurs vulgaires ambitions de commerçants en quête de réclame.

V

ARCHITECTURE

On pourrait diviser les envois des architectes en trois ou quatre groupes : le groupe des œuvres archéologiques, comprenant les essais de restitution de monuments de l'antiquité d'après leurs débris, les relevés d'architectures du Moyen-Age et de la Renaissance, les copies de peintures murales des plus anciens temps; le groupe des œuvres utilitaires, maisons de rapport, hôpitaux, casernes, écoles, gares de chemin de fer; le groupe des œuvres plus luxueuses ou de recherche plus décorative, églises, châteaux, villas, théâtres. La première catégorie m'intéresse personnellement au plus haut degré, et j'estime que, principalement, l'étude de nos monuments français du XIe au XVIe siècle est de nature à éclaircir le mieux du monde les idées de nos artistes en les pénétrant du vrai sens national. Mais encore ne faut-il pas voir, aux constructions dressées et décorées par nos ancêtres, uniquement le pittoresque, — et beaucoup n'y voient guère mieux que des façades brillantes, des épisodes architectoniques séduisants ou des recoins singuliers fournissant d'amusants motifs d'aquarelle. Je voudrais qu'on étudiât avec méthode un édifice tout entier dans son plan, sa structure et son décor, et non pas simplement un fragment choisi pour son effet. Il importerait aux jeunes gens de se rendre compte des combinaisons développées en de séculaires œuvres françaises toujours debout, aussi minutieusement que les lauréats du Prix de Rome s'attachent à retrouver les moindres dispositions des œuvres de la Grèce, de l'Asie Mineure et de Rome, dès longtemps détruites. Les leçons de l'art païen sont, pour nous, très indirectes; les leçons de l'art du Moyen-Age se réfèrent à des pensées de notre race et nous rouvrent souvent des horizons. L'analyse des créations païennes

émeut en nous la science; l'examen de nos chefs-d'œuvre nationaux réveille en nous la vie ancestrale. Je regrette que l'enseignement public ne se fasse pas mieux un devoir de répandre ces idées.

Nous parlerons tout à l'heure d'un bel effort de déchiffrement d'un ensemble de ruines par M. Pontrémoli. Les magnifiques copies réduites des peintures byzantines du XIVe et du XVe siècle, encore visibles parmi les décombres des églises de Mistra, aux environs de Sparte, exécutées avec la plus sensible conscience par M. Yperman, débordent de bons conseils à l'intention des peintres décorateurs, mais elles sont, au fond, sans rapports étroits avec l'art constructif. Il y aura lieu de nous en occuper plus loin.

La seconde catégorie ne nous suggère nulle réflexion spéciale. J'aperçois de nombreux plans et de nombreuses élévations de bâtisses très sages, honnêtement distribuées et aérées, où sont utilisés la maçonnerie et le fer et où, parfois, la faïence décorative essaie de mettre une gaieté. Rien d'innové ne les recommande. Il en va de même des envois du troisième groupe: châteaux, hôtels, villas, églises, répètent le déjà vu. Une certaine galerie japonaise, imaginée par M. Alexandre Marcel pour être élevée à Paris, est un type de fantaisie exotique d'un goût tout momentané. Je ne puis me passionner ni pour le projet de salle de fêtes, bibliothèque et musée, annexe de l'hôtel de ville de Saint-Quentin, par M. Édouard-Jules Bourbier, ni pour le projet de salon de réception dans un palais princier, par M. Adrien Carré, ni pour tout autre rêve de somptuosité esquissé au Salon. L'idéal de luxe que se proposent actuellement nos architectes ne s'élève guère au-dessus des combinaisons ordinaires d'un Hôtel Continental. On me dira que le type de ces fastueuses hôtelleries cosmopolites est une des créations de l'architecture du XIXe siècle. Eh! sans doute; mais en peut-on citer une seule d'un art vraiment complet? Et quand même on en élirait une, serait-ce un suffisant motif d'y tout identifier, comme par principe?

J'ai eu quelque plaisir à considérer le décor du grand hall de la gare de Bucarest, disposé par MM. Pierre Blanc et Alexandre Marcel. Les dessins présentés témoignent d'une vaste construction métallique à coupoles très ornées, assez semblables aux dômes des palais d'exposition. Grâce à la puissante portée du fer, l'espace couvert demeure libre de points d'appui intérieurs, largement éclairé, favorable à la circulation en tous sens. Cette gare roumaine doit être parfaitement commode et, somme toute, d'un beau coup d'œil. Seulement, elle n'a rien de roumain, rien de local. Elle aurait sa raison d'être à Paris, à Rome ou à Berlin autant qu'à Bucarest. C'est là, pour nous, un grave sujet de critique. Un constructeur artiste n'a pas le droit de négliger les éléments physionomiques des pays où il travaille. Au surplus, admettons — ce qui me paraît juste — que l'œuvre de MM. Blanc et Marcel compte au nombre des meilleures du genre, nous demandons avec instance d'autres monuments bien raisonnés et d'un caractère d'art, non pas excentrique, mais particulier. Or, cette particularité s'obtiendra par les recherches décoratives locales ou nationales non moins que par les distributions, lesquelles arrivent toujours à être bonnes, ayant à répondre aux exigences de la vie. Et, par malheur, c'est pitié de voir à quel point les architectes vivent sur un petit nombre de thèmes et de formules!...

On a grandement remarqué, sous le rapport de la composition d'un vaste organisme de monuments publics, la série d'études rapportées de Pergame, en Mysie,

par M. Louis Pontrémoli. De l'examen des lieux, des fouilles accomplies, de la vue des sculptures aujourd'hui possédées par le musée de Berlin, enfin de la lecture des textes, est sortie une restauration d'un intérêt majeur, nous évoquant le cœur d'une capitale comme conçue par un seul maître d'œuvres. Historiquement, le royaume de Mysie fut un curieux royaume et la ville de Pergame eut son développement en des conditions à part. Lysimaque, le lieutenant d'Alexandre, devenu son successeur en Macédoine, avait confié à l'un de ses favoris, l'eunuque Philétairos, l'administration d'une petite cité dominant la vallée du Caïque. L'eunuque, un beau jour, se déclara indépendant et transmit son territoire, devenu une principauté, à son neveu Eumène, de qui naquirent Attale et les Attalides. Il advint qu'Attale, enorgueilli par ses victoires sur les terribles Galates ou Gaulois d'Asie, voulut s'entourer de splendeurs. Du site de la primitive acropole pergaménienne, il fit une cité royale que ses successeurs ne cessèrent d'embellir sans jamais s'écarter de l'esprit de son programme. Durant plus de cent ans, cette dynastie poursuivit ses travaux, avec l'aide d'architectes habiles et de sculpteurs formés sur place, doués du sens des décorations mouvementées. Les Romains, maîtres de la Mysie en vertu du legs d'Attale III, en l'an 133 avant le Christ, érigèrent encore à Pergame un temple à Trajan et un temple à Caracalla, ce qui ne les empêcha point de dépouiller les monuments et les esplanades de la plupart des chefs-d'œuvre de la statuaire grecque de toutes les époques réunis par les Attalides. Ceux-ci ne s'étaient point contentés, en effet, de susciter une école de sculpteurs originaux, dont l'un des plus anciens et le plus illustre paraît avoir été le maître Epigonos, l'auteur de l'ex-voto d'Attale Ier érigé en commémoration de ses victoires sur les Galates; ils avaient créé une vaste bibliothèque et fondé un musée véritable, le premier que l'on ait connu. Leur œuvre ne fut pas vain en ce temps de décadence. Il livra aux architectes de Rome des éléments architectoniques et décoratifs nouveaux, desquels ils s'inspirèrent pour leurs arcs de triomphe, — par exemple, les trophées en hauts ou bas-reliefs, si communs dans les œuvres romaines, — et de la comparaison des vieux ouvrages d'origines et de dates diverses, elle fit surgir la critique d'art.

La savante restitution de M. Pontrémoli a dressé devant nous, avec une pleine certitude en la plupart des cas, avec une extrême vraisemblance dans tous les autres, le plus beau concert d'édifices imaginé, à l'époque hellénistique, en vue de la concordance et de la variété des aspects symétrisés. Une succession de terrasses, élevées au-dessus de murs de soutènement étayés eux-mêmes de contreforts et d'un effet massivement grandiose, conduit l'œil, d'étage en étage, jusqu'au sommet de la colline. Une large avenue monte à l'agora, encadrée de portiques. Vers le centre, adossé à la colline, identifié à sa pente, se dessine l'ovale du théâtre, strié d'un nombre infini de gradins desservis par des passages, tels que les rayons d'une roue, émergeant comme un prodigieux escalier du pied des galeries, par-dessus les terrasses. A l'est, c'est le sanctuaire d'Athena Polias, le temple national des Pergaméniens, puis les deux temples gréco-romains, en l'honneur du divin Trajan et du divin Caracalla. A l'ouest, au contraire, nulle adjonction romaine; les regards vont droit au sanctuaire de Dyonisios et, plus haut surtout, au colossal autel de Zeus, si remarquable, au milieu de sa large plate-forme, par son énorme soubassement sculpté, échancré en façade d'un emmarchement de vingt-quatre degrés, couronné d'un portique ouvert, d'ordre

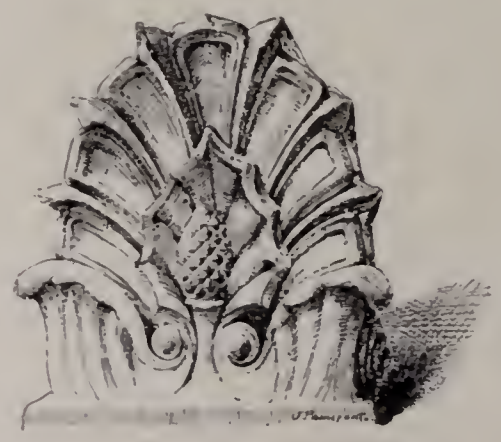
ionique, abritant la table d'offrande. Aux puissantes et saillantes sculptures de la frise de soubassement, la lumière se heurte et se rompt d'ombres portées. Géants et monstres, déjà vaincus des dieux, s'y agitent, s'y mêlent, s'y tordent, crient, frénétiques, tragiques, éperdus. Une seconde frise, plus réduite, plus tranquille aussi, dont les restes ont pris le chemin de Berlin avec les grandes dalles, et qui représente la légende de Télèphe, passait, jusqu'à présent, pour avoir décoré le fond du portique. Le nouveau restaurateur, pour des raisons plausibles, n'y voit qu'une balustrade et couvre le mur intérieur d'une peinture de bataille, toute hérissée de lances, d'un beau ton de tapisserie. Enfin, de toutes parts, s'allongent les colonnades, s'étendent les terrasses, fourmillent les groupes et les statues. C'est bien ainsi que nous devons nous imaginer la cité royale de Pergame, œuvre de quatre ou cinq générations au plus.

Les villes, à l'ordinaire, se développent lentement, sans plan d'unité, sous l'action de convenances multiples, nullement combinées.

Nous avons bien eu, au Moyen-Age, quelques « bastides », quelques villages construits d'un jet, notamment dans nos provinces du Sud-Ouest, mais il ne s'agissait que de bourgades et le plan en était fort simple : une place carrée où aboutissaient des rues droites. En revanche, en des villes importantes, les circonstances, parfois, ont fait sortir de terre, sous une direction donnée, une place monumentale, voire tout un quartier. Il est rare, en ces occasions, que les architectes directeurs n'aient pas été à la hauteur de leur tâche. On peut se souvenir du rôle des Gabriel et de Victor Louis à Bordeaux, et, à Nancy, de l'influence de Héré de Corny, l'élève de Boffrand. Qu'on examine, également, comment se sont constituées, à Paris, l'ancienne place Royale, actuellement place des Vosges, au commencement du XVIIe siècle, la place Vendôme sous Louis XIV, et bien plus récemment la place de la Concorde.

Faut-il en déduire qu'il est plus aisé de créer de toutes pièces un multiple arrangement décoratif extérieur, en lignes prolongées et en perspectives, que de composer un seul édifice accompli, original? Je ne sais. Au plus bref, ce qui se prépare chez nous en vue de l'Exposition universelle de Mil-neuf-cent, tout ce tableau qu'on nous promet de l'avenue d'Antin et de ses palais, du pont Alexandre-III et du dôme des Invalides, nous apprendra si nos ingénieurs et nos bâtisseurs sont d'aussi bons décorateurs de villes, d'aussi habiles paysagistes urbains que leurs devanciers.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD.



Imp. L. Fort et E. Jabelo

Surtout en argent offert au Président de la République
par le Comité du Commerce et de l'Industrie

LA DÉCORATION DANS L'ART GREC[1]

L'ART grec est, au sens le plus large, un art de décoration. Il a toujours admis, pour le relief comme pour la couleur, une interprétation décorative de la figure humaine, de la faune ou de la flore, donnant à chacune de ses créations l'unité du style. Lors même qu'au ve siècle, en Attique et plus tard en Asie-Mineure, l'artiste est le plus près de la nature, c'est la beauté idéale qu'il poursuit et qu'il réalise par la perfection de la forme en créant ses types divins.

L'art grec est aussi, et avant tout, un art de raisonnement. La forme n'y a jamais été la maîtresse de la composition : elle est toujours subordonnée à la destination de l'œuvre, et l'expression décorative que les Grecs surent trouver pour les objets usuels, même les plus humbles, n'est que l'adaptation juste de leur forme à leur destination et aux nécessités de la structure.

1. Conférence faite à l'Union centrale le 7 avril 1897.

C'est seulement depuis vingt-cinq années, après les trouvailles des fouilles exécutées sur tous les points de l'Hellade, que l'art grec nous a été révélé non plus comme un phénomène de génération spontanée, tel qu'il apparaissait dans les livres de Winckelman et d'Ottfried Müller, mais comme un art profondément humain, ayant eu des débuts modestes et de longues périodes d'essais sous l'influence d'arts plus anciens, avant de devenir l'expression la plus haute et la plus complète du génie de l'antiquité. C'est pour cela que, malgré les siècles, l'art grec tient encore la première place dans l'enseignement et que ses œuvres ont pour nous un intérêt d'actualité.

Fig. 1. — Tête de taureau en argent à cornes et étoile d'or (Musée central d'Athènes : salle mycénienne).

Dans l'art grec, comme dans tous les arts nés au contact de la civilisation orientale, la décoration procède à la fois de la forme et de la couleur et, pour en saisir les caractères, il faut les rechercher à l'origine même de l'art. Actuellement, grâce aux fouilles de Schliemann à Hissarlik, à Mycènes et à Tirynthe, nous percevons nettement, pour une période antérieure aux poèmes homériques, l'existence d'une civilisation commune à tous les peuples qui occupaient le littoral de la mer Égée, à ces peuples de la mer dont la coalition mit en péril l'empire égyptien. S'il est difficile d'établir actuellement la chronologie des œuvres de cet art primitif, de savoir si les tombes à coupoles découvertes à Mycènes, à Orchomène ou à Vaphio, sont postérieures de plusieurs années, ou de plusieurs siècles, aux sépultures en puits de la citadelle de Mycènes, on ne peut nier qu'il existât dans l'Argolide au temps des Ramsès, un peuple guerrier, mais accessible déjà au sentiment de l'art, soumis à des princes fastueux, peut-être à ces Atrides, fils de la légende autant que de l'histoire, et qu'on a retrouvés étendus au milieu de leurs attributs royaux, portant comme les princes égyptiens des masques d'or, ayant auprès d'eux leurs poignards de bronze damasquinés d'or ou d'argent.

Les fouilles de 1876 ont vérifié la désignation du poète qualifiant Mycènes « la ville riche en or », et c'est le précieux métal qui forme pour la plus grande part le mobilier funéraire des tombes. Déjà l'or est battu en feuilles assez minces pour se prêter à l'estampage. Ainsi furent exécutées les poignées d'or appliquées sur les manches de bois des poignards mycéniens. Sur la lame de bronze, des spirales, des fleurs, des scènes de chasse sont incrustées en or de deux tons.

Si le procédé décoratif se rapproche de celui qui fut usité en Égypte, on dis-

tingue déjà sur quelques objets une interprétation particulière de la faune marine et de la flore qui caractérise l'art mycénien. Sur un gobelet d'or l'artiste dessine naïvement des poissons dans les flots de la mer, tandis que sur un vase d'argent des méandres curvilignes attestent une influence orientale. M. Heuzey me signalait dernièrement les singuliers rapports qui existent entre la tête de taureau en argent trouvée à Mycènes *(fig. 1)* et la tête de taureau ayant des yeux d'émail, qu'on a recueillie dans les fouilles de la Chaldée et qui est entrée récemment au musée du Louvre. Le taureau mycénien est certainement supérieur pour l'exécution au taureau chaldéen ; l'or employé pour les cornes et pour la rosace qui étoile le front enrichit la forme; mais les deux

Fig. 2. — Disques-feuilles radiées en or repoussé
(Musée central d'Athènes).

œuvres sont presque de même style. La pièce d'orfèvrerie formée de fleurs d'or, enchâssant des pétales en cristal de roche, et qui paraît être un sceptre royal, a d'évidents rapports pour l'exécution avec les bijoux cloisonnés découverts à Thèbes. Assurément un art parvenu à de telles habiletés techniques avait déjà des siècles d'existence, et il avait su créer des formes originales en interprétant la flore et la faune du pays. C'est surtout par la décoration des disques d'or, trouvés en grand nombre dans les sépultures, que l'artiste mycénien se révèle comme un novateur, dessinant très habilement ici un papillon, là une feuille radiée *(fig. 2)*, tandis que sur les diadèmes sont exécutés au repoussé des cercles d'or entourant des bossettes et garnis d'ornements linéaires en relief *(fig. 3)*.

Les roches les plus dures avaient été travaillées par les sculpteurs de Mycènes, et Schlieman signale des moules de basalte ou de granit portant l'empreinte d'ornements en creux. A côté de grossières idoles en terre cuite, voici au Musée central d'Athènes un vase de roche dure *(fig. 4)*, de ton violacé, sur lequel est figuré le poulpe au milieu des eaux. On ne saurait imaginer interprétation plus libre ni plus décorative.

Les gobelets d'or découverts par M. Tsoundas dans la tombe à coupole de Vaphio, en Laconie, appartiennent sans doute à la dernière et plus brillante période de l'art mycénien. C'est la chasse au taureau sauvage que l'artiste a représentée *(fig. 5)*. La lutte de l'homme et du taureau donne lieu sur chacun des gobelets à une composition savante et à une étude originale d'anatomie.

Si l'on doutait des rapports qui existaient alors entre l'Hellade et l'Égypte, il suffirait de comparer un plafond découvert par Schliemann dans la tombe à coupole d'Orchomène, improprement appelée Trésor de Minyas, aux plafonds de la nécropole de Thèbes publiés par Prisse d'Avesnes. D'ailleurs, les thèmes

Fig. 3. — Diadème en or repoussé trouvé à Mycènes
(Musée central d'Athènes).

caractéristiques de l'art mycénien, poulpes ou méandres, se rencontrent sur les vases de terre cuite, non seulement en Hellade, mais dans les îles. Le vase de Camiros conservé au Louvre et sur lequel est figuré le poulpe, appartient à cette periode d'art dont nous ne connaissons pas la durée.

L'emploi des métaux s'était généralisé pendant la période mycénienne, à ce point que l'or, ou tout au moins le cuivre, aient été utilisés pour la décoration intérieure des tombes royales. Sur les parois de la tombe à coupole de Mycènes, qu'on appelait jadis Trésor d'Atrée, on distingue nettement de petits trous cylindriques espacés régulièrement : ils se répètent sur toute la surface de cette coupole, construite, comme on sait, en assises annulaires posées en encorbellement les unes sur les autres, et n'exerçant ainsi aucune poussée. Deux files de trous sont encore visibles sur les pieds-droits de la porte et sous le linteau monolithe qui la couronne.

La couleur intervenait aussi, sans doute, dans la décoration monumentale. A Tirynthe, M. Dœrpfeld a signalé des fragments d'enduits colorés qui ont été recueillis au Musée central d'Athènes, et dont le décor est analogue à celui des

plafonds d'Orchomène et de Thèbes. La sculpture sur pierre a été si peu développée dans l'art mycénien, tout au moins les fragments recueillis sont en si petit nombre et si grossiers, qu'il est difficile de savoir si les ornements sculptés, ceux des stèles par exemple, ont été peints.

La découverte à Tirynthe de fragments de verre bleu incrusté dans une frise, semble indiquer l'emploi d'un parti décoratif à peine soupçonné et qui pourrait expliquer l'existence d'alvéoles qu'on rencontre constamment au milieu des ornements sculptés de l'architecture ionienne. Mais l'application de la peinture à la sculpture, dans l'art mycénien, n'est prouvée par aucun document.

Fig. 4. — Vase en roche violette décoré d'un poulpe (Musée central d'Athènes : salle mycénienne).

L'art mycénien, qui devait être dans tout son éclat lors des migrations de peuples qui déterminèrent l'invasion du Péloponèse par les Doriens, ne disparut pas complètement avec la civilisation mycénienne. Réfugiés en Attique, dans les îles et sur les côtes d'Asie, les vaincus continuèrent à pratiquer un art dont on peut suivre l'évolution sur les vases à ornements en relief de Milo, aussi bien que sur les grossières poteries à décor géométrique et à zones d'animaux ou de figures du Dipylon, peu différentes en somme des poteries mycéniennes. Si le vase trouvé à Mycènes est bien antérieur à l'invasion dorienne, il semble que cet art semi-oriental ait été d'autant plus affiné qu'il était plus proche de l'Asie-Mineure, d'autant plus naïf qu'il était pratiqué par les montagnards encore incultes de l'Hellade. A peine distinguerait-on, dans ces œuvres primitives, les formes rectilignes de l'art dorien des formes sinueuses de l'art grec d'Asie.

Fig. 5. — Gobelet d'or trouvé à Vaphio (Musée central d'Athènes).

D'ailleurs, les documents font encore défaut. Si les fouilles heureuses de M. Cavvadias à l'Acropole d'Athènes, et celles de l'École française à Delphes ont comblé bien des lacunes, les trouvailles ne remontent guère plus haut que le VIIe siècle et la période qui s'étend de l'invasion dorienne à la constitution des cités grecques demeure presque inconnue.

C'est dans les fouilles de l'Acropole qu'ont été découvertes les applications les plus anciennes que nous connaissions de la couleur aux reliefs de la sculpture, et il semble que dans ces œuvres archaïques se manifeste déjà la préoccupation constante de définir la forme par un contour: il suffit, d'ailleurs, d'avoir fait un essai de décoration polychrome sur un relief de pierre ou de marbre, pour comprendre l'obligation d'un contour précis, accusé soit par une saillie, soit par un trait gravé, pour arrêter les tons ou les isoler des tons voisins des parties non colorées.

Les sculptures anciennes de l'Acropole, telles que les groupes d'Héraklès et de l'Hydre de Lerne, ou celui du Taureau attaqué par des lions, sont en tuf recouvert d'un enduit qui porte le décor. Bien que l'art primitif de l'Attique ait largement usé de la couleur, elle n'est pas appliquée en plein aux surfaces. C'est par teintes plates que procède le peintre, lorsqu'il limite par un ton rouge ou bleu une face unie, réservant entre les deux tons un filet clair, lorsque la saillie du contour ne lui fournit pas l'isolement des tons.

Les couleurs ainsi appliquées pour rehausser la sculpture sont conventionnelles: c'est généralement le rouge ou le bleu, et chacun des deux tons est d'une extraordinaire vivacité. Il semble que l'artiste ait interprété les couleurs éclatantes que lui offrait la nature, le bleu foncé de la mer, le rouge sombre des fleurs, comptant sur l'éclat de la lumière pour harmoniser des tons qui seraient discordants sous notre ciel. La peinture grecque, au moins à l'origine, paraît employer les procédés de l'émail, isolant les tons par des contours saillants. C'est ainsi qu'au musée de l'Acropole, le Taureau attaqué par des lions, dont le corps est bleu d'outremer, dont la gueule est rouge, a la croupe sillonnée par des traînées de sang figurées en saillie et sortant d'alvéoles, creusées sous les griffes des fauves qui pénètrent dans la chair.

La peinture est très largement appliquée au bas-relief d'Héraklès et de l'Hydre de Lerne qui remplissait un fronton de petite dimension, mais l'œuvre est si maltraitée qu'à peine le sujet est-il visible.

Le groupe représentant le triple Typhon est plus complet et caractérise bien cette première époque de la sculpture grecque, plus voisine qu'on ne pense du siècle de Périclès. Ce groupe est formé de trois bustes d'hommes terminés par des queues de serpents tordues et enlacées. De petits trous ménagés sur les épaules indiquent la place d'ornements métalliques. Les figures semblent avoir été recouvertes d'un stuc rougeâtre, mais, d'une manière générale, les colorations sont conventionnelles; l'artiste a peint en bleu d'outremer les cheveux, la barbe et les moustaches; le globe de l'œil est de ton jaune, l'iris est bleu tirant sur le vert et la pupille s'accuse par un évidement; un trait noir dessine le sourcil et cerne la paupière. Ce qui est caractéristique, c'est l'isolement par la saillie du contour des colorations différentes.

Ainsi, le peintre, qui complète le travail du sculpteur, n'a aucun souci de reproduire les colorations du corps humain : c'est un enlumineur, dont le travail est purement décoratif et procède de conventions qui se maintinrent dans l'art grec jusqu'au ve siècle.

N'est-ce pas ainsi que devait être décoré le Moscophore, figure en marbre de l'Hymette, accusant par ses reliefs les emplacements réservés à la peinture. Il est assurément difficile d'assigner une date certaine aux sculptures primitives de l'école attique; ces sculptures de pierre poreuse, découvertes par M. Cavvadias en 1882 et en 1888 dans les remblais de l'Acropole ne peuvent guère être antérieures au VIIe siècle. Athènes, comme l'a justement remarqué M. Collignon, n'était qu'un bourg au temps de Solon, et c'est seulement sous le gouvernement de Pisistrate et de ses fils que l'art attique a pu se développer sous l'influence des maîtres des écoles de l'Ionie et du Péloponèse.

C'est, en effet, dans les îles et dans l'Ionie que se continuait l'évolution de l'art grec, au contact des civilisations de l'Égypte et de l'Assyrie. N'est-ce pas l'art égyptien qui a fourni le type masculin de la statuaire grecque primitive, celui qu'on a trouvé à Théra, à Délos, à Naxos, à Orchomène et, récemment encore, à Delphes? Si l'attitude rigide de la statue, dont la coiffure est indiquée en masse, dont les bras sont collés au corps, trahit l'inexpérience d'un art en enfance, elle accuse en même temps, comme une marque d'origine, des conventions qui sont celles de la statuaire égyptienne.

Le type féminin, celui qui caractérise les statues rudimentaires de Samos au Louvre, semble aussi emprunté à l'art oriental. Sans doute, dès le début du VIe siècle, l'art grec se développe rapidement en Ionie ou dans les îles, et les statues ailées de Niké, trouvées à Délos ou dans les fouilles de l'Acropole, révèlent déjà des audaces qui appartiennent en propre à l'art hellénique. Cependant, jusqu'au VIIe siècle, l'influence de l'art oriental se trahit constamment dans l'art grec, et elle est encore apparente à Delphes dans le Sphinx, imité du Sphinx asiatique, qui surmontait la colonne ionienne aux nombreuses cannelures, offrande des Naxiens. Tandis que la statuaire grecque se transforme et s'anime, que l'artiste s'essaie à représenter les mouvements du corps, le décor reste oriental, procédant tantôt des traditions de l'Égypte, tantôt de celles de l'Assyrie. Cette double influence est manifeste à Delphes, sur le bas-relief en tuf du Trésor de Sicyone, où sont figurés Castor et Pollux, que désignent des inscriptions peintes, comparables à celles des vases. La répétition du geste, conforme à la tradition égyptienne, admet ici un tempérament qui caractérise bien le génie grec : les têtes des bœufs sont présentées alternativement de face et de profil, et la composition, très décorative, n'est point monotone. D'ailleurs, la recherche de la forme et du caractère est aussi apparente dans l'étude du nu que dans celle des costumes. Le bas-relief était coloré, mais l'art de l'enlumineur a progressé avec la sculpture, et, si la technique est la même, si les colorations n'ont pas varié, la touche est plus délicate et le décor plus harmonieux.

C'est sans doute en Asie-Mineure et dans les îles qu'il faut chercher l'origine des ornements caractéristiques, volutes, rosaces, méandres, oves, palmettes, feuilles et fleurs de lotus, que l'art grec asiatique a importés dans l'Hellade, et dont l'Égypte ou l'Assyrie, soit directement, soit par l'entremise des Phéniciens, lui fournirent les premiers éléments. Tantôt c'est l'influence de l'Égypte qui se manifeste dans les corniches à grande gorge que décorent des bandes alternées

de deux tons et qu'on a retrouvées dans les fouilles de l'Acropole; tantôt c'est l'art assyrien qui se révèle dans la décoration des tombes de terre cuite trouvées à Clazomène, décoration grossière sans doute, mais qui comprend, à côté des lions et des rosaces, des enroulements de spires alternant avec des feuilles ou des fleurs de lotus et des palmettes. Ce sont ces ornements qui forment le cadre des seuils dans les palais assyriens, semblant figurer en relief la bordure d'un tapis.

Fig. 6. — Plat en terre cuite de style rhodien
(Musée du Louvre).

Les fouilles exécutées à Rhodes ou à Chypre ont enrichi nos musées de vases ou de plats en terre dont le décor tracé en rouge, en noir ou en violet foncé sur un fond clair relève encore de la tradition assyrienne. Mais l'artiste qui décorait les merveilleux plats rhodiens, que conserve le Louvre, savait composer son œuvre; il avait, plus que l'Assyrien, le sentiment des oppositions, entourant son motif principal d'ornements très fins qui rendaient sensible le parti décoratif. C'est par là que l'artiste grec, tout en s'inspirant des thèmes orientaux, est vraiment un créateur, et il donne dans la décoration très sobre de ces plats échancrés en forme de boucliers *(fig. 6)*, la mesure du génie hellénique. Si les colorations sont simples, l'harmonie est puissante, et l'art qui se développe en Ionie du VIIe au VIe siècle caractérise une grande époque de l'art grec. Les plaques de terre cuite trouvées dans les tombes étrusques paraissent s'y rattacher.

C'est bien l'art ionien qui pénètre dans la Grèce continentale et dont nous

retrouvons les œuvres à Delphes, au milieu des fouilles exécutées par l'École française, au pied des roches Phœdriades, à côté de la source de Castalie, dans ce paysage aux lignes sévères où chaque pierre éveille un souvenir. Ce sont les ornements de style ionien que nous reconnaissons sculptés sous le larmier d'une corniche ou sur le linteau d'une porte à l'un de ces Trésors qui s'étageaient

Fig. 7. — Œnochoé de style rhodien
(Musée du Louvre).

le long de la voie sacrée, au Trésor de Cnide. Le monument, qui date du VIe siècle, est construit en marbre à gros grain, et l'exécution atteint déjà à la perfection qui distingue l'école attique. Les boutons de lotus et les palmettes, reliés par des spirales, ont une souplesse et une liberté d'exécution qui font défaut aux ornements similaires de l'Erechthéion. Non seulement le dessin est plus large, mais les fonds portant les palmettes participent, par leur forme bombée, à l'effet du décor, en se creusant sous les feuilles de lotus pour en accentuer le relief. Par un de ces raffinements qui distinguent les œuvres grecques, la rangée de

perles de la corniche est complètement dégagée, afin de recouvrir le joint qui correspond au lit de pose.

La trouvaille de Delphes a suivi la découverte, à Saïda, de magnifiques sarcophages de marbre, et l'un d'eux, appelé le tombeau du Satrape, a ses bas-reliefs encadrés des mêmes ornements. Or les fouilles de Saïda ont révélé l'existence, dans une même nécropole, d'œuvres comprises entre le VIIe siècle et le IIIe siècle, depuis la tombe anthropoïde égyptienne utilisée pour Tabnit fils d'Eshmounazar, datant de l'époque saïte, jusqu'aux œuvres de style ionien et de style attique.

Fig. 8. — Cratère de style corinthien (Musée du Louvre).

Le décor asiatique est tout à fait apparent dans les vases, dits de style corinthien, qu'on trouve en plus grand nombre dans l'Italie et la Sicile, que dans l'Hellade. C'est sur les vaisseaux grecs que les produits de l'art hellénique pénétraient dans tous les ports de la Méditerranée, et c'est par la même voie que les Phéniciens avaient importé en Occident les thèmes décoratifs de l'art oriental. Tantôt le décor semble emprunté à quelque riche étoffe et ne comporte que des rosaces, des fleurs ou des entrelacs; tantôt l'artiste développe sa composition sur la panse du vase en larges zones, où les rosaces et les spires alternent avec des animaux. L'œnochoé de style rhodien, conservée au Louvre, est l'un des plus beaux types de ces décorations dont les thèmes sont empruntés, tantôt à la nature vivante, tantôt aux conceptions fantastiques de l'art assyrien. Cependant le griffon dessiné par l'artiste grec se distingue du griffon oriental par l'énergie de l'expression *(fig. 7)*: il semble que le Grec ait donné la vie à l'animal étrange qu'il associait au culte d'Apollon.

Du VIIe siècle au VIe siècle, les cités grecques, telles que Corinthe et Chalcis, semblent avoir partagé avec les îles de la mer Égée le commerce des vases exportés en Occident et la décoration de ces vases n'est que le développement des légendes héroïques, que traduisait l'artiste dans des compositions aussi puissantes que simplement exprimées. Le musée du Louvre possède les plus belles productions de cet art qui demeure attaché aux conventions décoratives

pour l'emploi des couleurs, réduisant le dessin à un trait incisé qui accentue la forme au contact des tons différents. Sur un vase corinthien trouvé à Cœré, représentant Héraklès et Eurythios, les scènes sont disposées encore par zones horizontales, mais le décor est franchement grec et l'interprétation des ornements comme celle des figures atteste l'originalité d'un art qui s'affranchit des influences étrangères. Il est intéressant de signaler, au milieu des scènes qui se développent sur ce remarquable vase, un cratère analogue à celui que possède le musée du Louvre. Cette magnifique pièce, décorée de zones d'ornements et d'animaux, est un véritable monument d'architecture *(fig. 8)*. Persée et les Gorgones forment le sujet principal, celui qui entoure l'orifice du vase; ornements

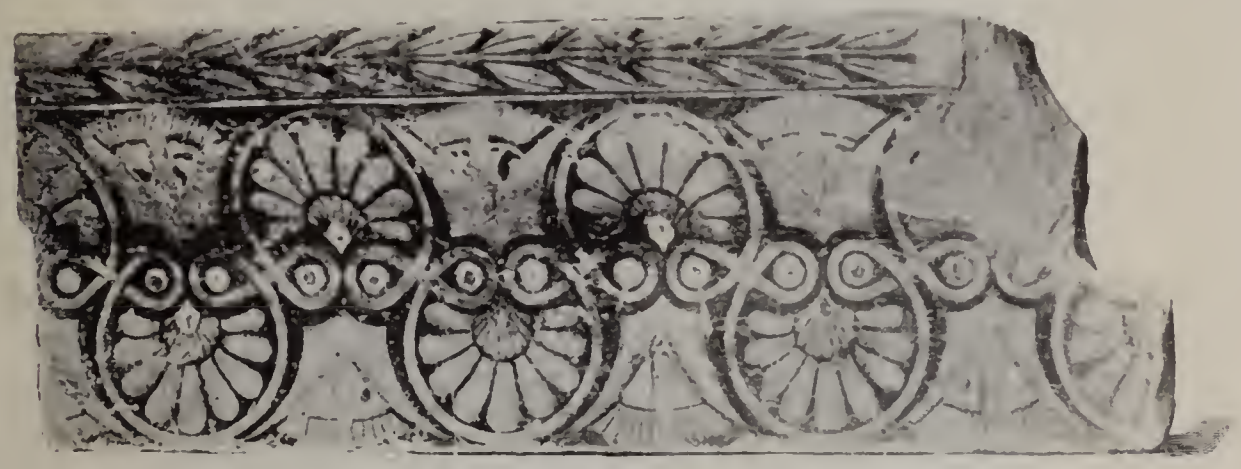


Fig. 9. -- Fragment de chéneau en terre cuite
(Musée de l'Acropole).

et figures s'enlèvent en vigueur sur le fond, et la belle rangée de palmettes et de fleurs alternées, que lient des entrelacs, a le caractère des ornements architectoniques figurés sur les chéneaux de terre cuite qui ont été trouvés dans les fouilles de l'Acropole *(fig. 9)*.

L'unité de style est complète à toutes les époques dans toutes les œuvres de l'art grec, et elle est très apparente dans la décoration de la céramique architecturale, tout à fait comparable à celle des poteries. Voyez à Olympie les décorations géométriques des plaques de terre provenant du Trésor de Géla; voyez encore les fragments de chéneaux ornés, recueillis en grand nombre dans les dernières fouilles d'Olympie et de Delphes, ou à l'Acropole d'Athènes. Le décor polychrome de l'architecture se développe parallèlement à celui des vases peints; les thèmes sont identiques comme aussi les procédés d'exécution; les sujets s'enlèvent tantôt en blanc, tantôt en noir sur un fond jaune orangé, et le trait incisé redessine vigoureusement les contours, séparant les tons qui, par la cuisson, tendraient à se confondre. Le procédé du trait dessiné ou incisé fut appliqué au décor des terres cuites partout où l'art grec avait pénétré, dans les villes étrusques aussi bien que dans les colonies grecques d'Italie et de Sicile, et nous en avons la preuve dans la belle collection de chéneaux et d'antéfixes recueillis au musée du Louvre ou dans les musées de Syracuse et de Palerme.

Si les revêtements en terre cuite correspondent, pour l'architecture grecque, à l'époque des constructions en pierre poreuse ou en charpente, les thèmes et les procédés d'exécution ne se modifièrent que fort peu, lorsque le marbre remplaça la pierre dans l'architecture de l'Attique. Le trait gravé dessine l'ornement sur le marbre *(fig. 10)* comme le trait incisé le dessine sur la terre, isolant les colorations différentes. Le trait est d'autant plus large et profond que l'œuvre est plus ancienne, et il semble que l'artiste, habitué aux décorations plates de la céramique, n'ose tout d'abord chercher l'effet décoratif dans le relief des orne-

Fig. 10. — Fragment d'un chéneau archaïque de marbre à décor polychrome (Musée de l'Acropole).

ments. Les tons employés pour le décor de la terre, le noir, le rouge, le jaune et le blanc sont encore ceux que préfèrent les enlumineurs du VIe siècle, et nous les trouvons utilisés pour dessiner des bandes alternées ou des méandres sur un chapiteau ionien de marbre conservé au musée de l'Acropole, comme sur la magnifique tête de lion qu'on croit pouvoir attribuer au Parthénon de Pisistrate *(fig. 11)*. Ce fragment de sculpture, digne de figurer à côté des plus belles œuvres du Ve siècle, a conservé presque intacte sa polychromie conventionnelle : la crinière est bleue, l'iris de l'œil bleu aussi, serti de rouge et, comme dans le groupe archaïque de Typhon, la pupille est d'un ton foncé. Le décor des palmettes est alternativement le blanc et le bleu décomposé, tirant sur le vert. Ainsi les tons conventionnels ne s'écartent guère de ceux qu'on employait pour le décor des sculptures en tuf. Quant aux ornements issus de la flore ou de la faune, ou se rattachant à des combinaisons de lignes droites ou courbes, s'ils prennent dans l'art grec au VIe siècle leur forme caractéristique, cette forme est susceptible de variations qui s'accordent avec la liberté absolue du génie grec. Voyez par exemple, au Trésor de Cnide, ces ornements constitués par des feuilles appliquées sur une moulure et séparées par des dards saillants, que nous

désignons sous le nom de rais-de-chœur. Au Trésor de Cnide, les feuilles sont modelées en creux, tandis qu'à l'Érechthéion le même ornement est dessiné en relief, se dégageant en quelque sorte d'une enveloppe continue dont les dards marquent les divisions. Ainsi compris, les rais-de-chœur sont très voisins des oves, tandis que l'ornement interprété à Delphes s'en distingue absolument. Chaque artiste interprétait donc à sa guise les formes mêmes qui semblaient consacrées par la tradition.

Le marbre ne paraît pas avoir été employé dans l'architecture grecque avant le VIe siècle. Jusque-là, même en Attique, c'est le tuf revêtu d'un stuc jaunâtre qu'on utilisait, ainsi qu'en témoignent les ruines des plus anciens temples, tels

Fig. 11. — Tête de lion provenant d'un chéneau (marbre rehaussé de peintures) (Musée de l'Acropole).

que l'Héraïon d'Olympie, ou le temple de Corinthe, ou le vieux temple dorien de l'Acropole. A Olympie même, les colonnes et l'entablement du grand temple de Zeus étaient en tuf, et l'architecte avait réservé le marbre comme une matière précieuse aux sculptures des métopes et des frontons. Il en était de même au temple d'Égine et probablement à l'ancien temple d'Athèna sur l'Acropole, dont les figures décorant le fronton et les chéneaux de marbre ont été recueillis en débris dans les fouilles.

Le décor polychrome du marbre est, comme celui de la terre, enfermé dans le contour gravé qui limite la coloration, et le parti décoratif est très net : il associe les tons les plus vifs à la transparence du marbre réalisant ainsi le plus harmonieux des contrastes. Une des statues les plus anciennes trouvées dans les fouilles de l'Acropole, et que l'inscription de son socle attribue à Anténor, a, comme les anciennes statues égyptiennes, l'œil en émail enchâssé dans une capsule de bronze dont le bord figure la paupière. D'ailleurs, toutes les figures votives que M. Cavvadias a découvertes dans le remblai près de l'Érechthéion sont animées par des touches de couleur ; les cheveux sont roux, les lèvres roses, les yeux bruns ; le diadème qui repose sur les cheveux ondulés et les boucles

d'oreille sont colorés aussi; la longue tunique ionienne aux plis fins est émaillée de fleurettes ou bordée d'un méandre dont les tons sont encore très vifs. L'une de ces figures, réduite au buste, semble marquer le dernier terme des conventions décoratives dont l'art grec ne s'affranchit qu'au milieu du ve siècle. La figure est vivante et la forme très pure de l'ovale touche presque à la perfection.

La sculpture, qui progressait constamment par l'étude du modèle vivant, conservait néanmoins, au début du ve siècle, certaines traditions qui s'accordaient avec les exigences d'une décoration monumentale. A Delphes, le Trésor des Athéniens, construit en marbre du Pentélique, après la victoire de Marathon, a dans le tracé du chapiteau dorien les délicatesses de forme qui caractérisent l'art attique au temps de Périclès. Cependant les métopes de ce Trésor, notamment celles où sont figurés Athèna, Héraklès ou Dionysos, admettent encore, pour l'anatomie des figures et pour le dessin des vêtements, des conventions qui assimilent la figure, nue ou drapée, à une décoration architectonique. C'est un nouvel exemple de la simplification de forme et de modelé qu'on pratiquait encore au ve siècle et qui donne aux figures du fronton d'Égine ou à celles des métopes d'Olympie leur grand caractère décoratif. Le sculpteur assujettit sa composition à l'emplacement dont il dispose et son œuvre est intimement liée à celle de l'architecte. Si l'interprétation décorative de la figure humaine se modifie vers le milieu du ve siècle, au moment où la sculpture grecque se rapproche de la nature pour créer ses types d'immortelle beauté, l'usage des colorations conventionnelles subsiste pour la sculpture comme pour l'architecture. La méthode est celle qui fut appliquée à Delphes pour la frise de la Gigantomachie, première application d'une décoration continue qui se développe sur les quatre faces d'un monument; la sculpture est enluminée par des touches rouges, bleues ou vertes. Ainsi sont rehaussées les crinières des lions qui traînent le char de Cybèle; un filet blanc isole sur les boucliers le ton bleu du ton rouge. Au musée de l'Acropole, des ornements multicolores émaillent les jambières d'un cavalier oriental chaussé de brodequins rouges, qu'attachent des boutons en métal. Le bronze intervient en effet constamment dans le décor polychrome de la pierre ou du marbre, et si les applications de métal ont généralement disparu, un trait gravé en limite le contour, et de petits trous cylindriques marquent l'emplacement des attaches. Une lance de bronze est encore fixée sur la frise du Trésor de Cnide. L'usage de cette décoration rapportée subsistait au milieu du ve siècle, car des trous marquant l'emplacement de rênes, de mors, de diadèmes ou de bracelets de métal, apparaissent encore au Parthénon sur la frise des Panathénées.

Telle était l'unité de la décoration dans l'art grec que le procédé de la gravure redessinant les formes a été employé pour le métal comme pour la terre. Les fouilles de l'Acropole et celles d'Olympie nous renseignent parfaitement à cet égard. Le bronze paraît avoir été employé, aussi bien pour des statues de haut relief que pour des plaquettes votives ou simplement décoratives. Sur une de ces plaquettes à double face, recueillies au musée de l'Acropole, et figurant Athèna, le collier et les écailles de l'égide sont gravés. Les ornements étaient

rehaussés d'or. Le même procédé a été appliqué pour le décor d'un griffon du plus beau style, découvert à Olympie *(fig. 12)*. A ceux qui seraient surpris de rencontrer en Grèce, au VIe siècle, une figure fantastique, comparable à quelque chimère d'une cathédrale du XIIIe siècle, il faudrait rappeler que certaines interprétations décoratives correspondent, dans les arts plus éloignés en apparence par le temps et l'espace, à un même état de civilisation. Si l'on admet, d'ailleurs, une communauté de races, la création de mêmes formes à des époques différentes est encore plus aisément explicable.

Fig. 12. — Griffon de bronze trouvé à Olympie (Musée central d'Athènes).

Un torse de Minerve en bronze, trouvé dans les fouilles de l'Acropole et comparable, pour le style, à la Minerve du fronton d'Égine atteste encore, par la gravure de l'égide, la persistance au Ve siècle des procédés décoratifs employés au siècle précédent.

D'ailleurs, avant même cette prodigieuse évolution de l'art grec qui prit au Ve siècle, en Attique, après la victoire des Athéniens sur les Perses, le caractère d'une manifestation nationale, les thèmes décoratifs étaient déjà trouvés et la tradition les maintenait sur les admirables monuments de marbre qui couronnaient l'Acropole.

N'est-il pas piquant, comme l'a remarqué M. Homolle, de trouver à Delphes, sur la frise du Trésor de Cnide, une assemblée des dieux, prototype de celle qui figurait au-dessus de l'entrée du Parthénon dans la frise des Panathénées, et, sans vouloir établir une comparaison entre les cariatides trouvées à Delphes et les vierges de l'Érechthéion, n'est-il pas intéressant de constater que l'idée d'un support féminin était antérieure au Ve siècle? L'art grec archaïque, tel que nous l'ont révélé les fouilles de Delphes, était parvenu dans la Grèce asiatique à son complet développement, et il n'est pas douteux que l'art ionien ait largement contribué avec l'art du Péloponèse à la magnifique floraison de l'école attique. Les chevaux de la frise au Trésor de Cnide sont bien les précurseurs des chevaux de la frise des Panathénées.

(A suivre.) LUCIEN MAGNE.

CHRONIQUE DU MOIS

La Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie.
Le Concours de l'Association des sculpteurs-modeleurs.

Dans notre précédent numéro nous avons signalé la série des concours d'Art décoratif qui ont eu lieu récemment.

Nous avons relaté, entre autres, celui de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie qui avait pour sujet : une *fontaine-lavabo.*

On trouvera, parmi nos planches hors texte, la reproduction du projet qui a obtenu le premier prix. Il est dû à Mlle Bogureau.

La Société d'encouragement met encore cette année au concours, entre les élèves des écoles d'Art décoratif, les quatre projets suivants :

1° Un modèle de diplôme devant être distribué par cette Société à ses lauréats;

2° Une carte d'invitation à dîner ou à une soirée;

3° Une couverture de programme;

4° Un monogramme spécialement destiné à l'usage de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie.

Pour les renseignements, s'adresser au siège de la Société, 10, rue Royale.

***

Autre concours. Celui-là est organisé par l'Association des sculpteurs-modeleurs, d'accord avec la Réunion des fabricants de bronze. Il présente un vif intérêt et se distingue par un point essentiel des trop nombreuses entreprises du même genre qui se produisent en ce moment.

En effet, ce concours écarte tout projet qui serait simplement figuré par un dessin *à plat,* favorable aux *à-peu-près*, et l'on n'y admettra que des compositions *modelées* en terre, plâtre, cire, plastiline, etc.

Le programme laisse pleine liberté aux concurrents pour le choix des sujets, et, à l'encontre des formules adoptées généralement dans les documents analogues depuis quelques années, *il ne proscrit aucune interprétation des styles anciens.* Une somme de 1,200 francs sera répartie entre les auteurs des projets primés. Il y aura six prix. Les envois devront être faits, avant le 30 novembre prochain, au siège de la Réunion des fabricants de bronze, 8, rue Saint-Claude.

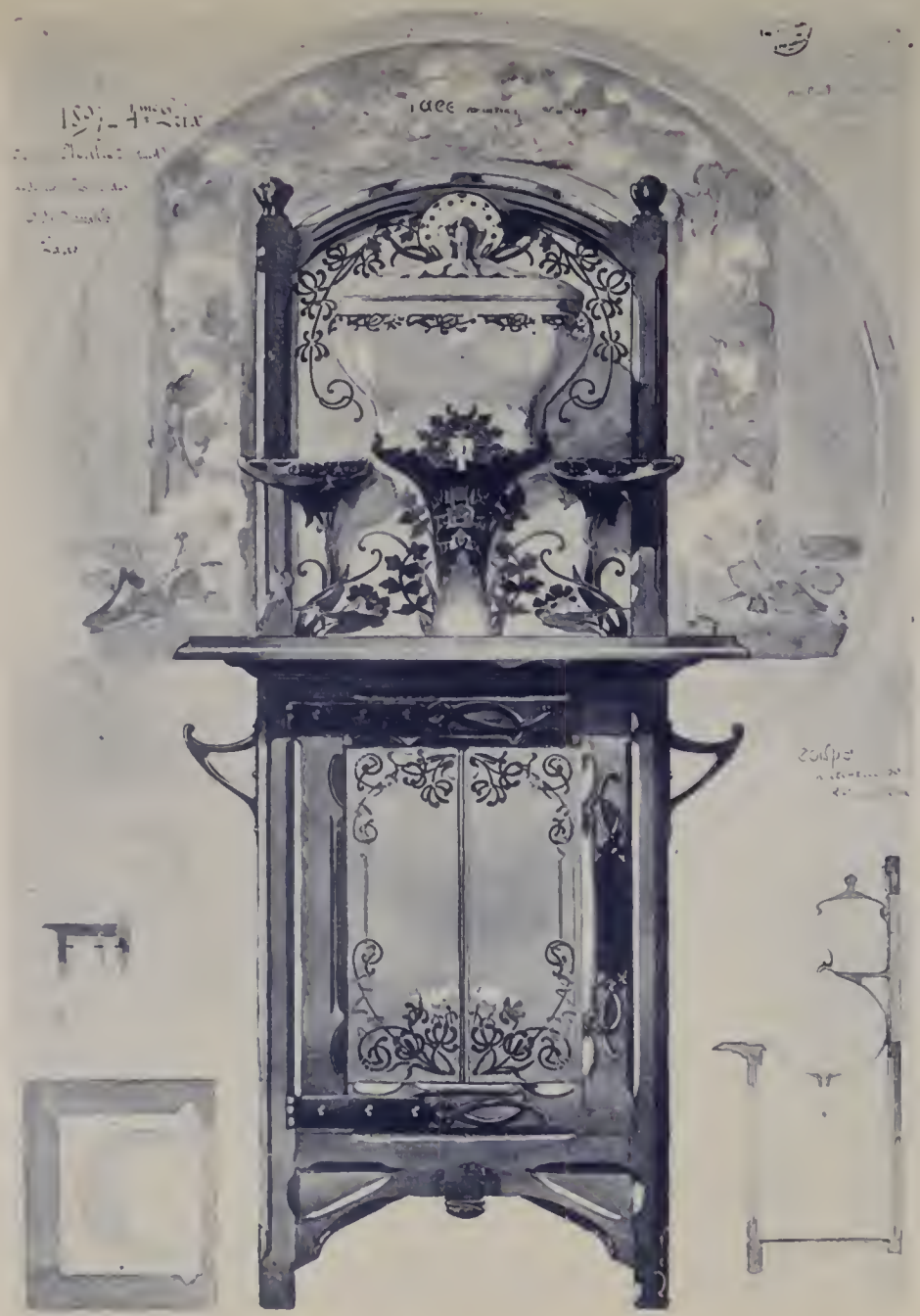
Nous souhaitons ardemment que ce concours donne les bons résultats que ses organisateurs en attendent. Il mettra en présence, sans doute, les vieux sculpteurs-ornemanistes, serviteurs trop soumis de la tradition, et les jeunes gens de nos écoles qui essaient leurs forces dans les voies nouvelles que leur ouvre l'enseignement moderne. L'issue de ce tournoi pourra donner matière à d'utiles réflexions.

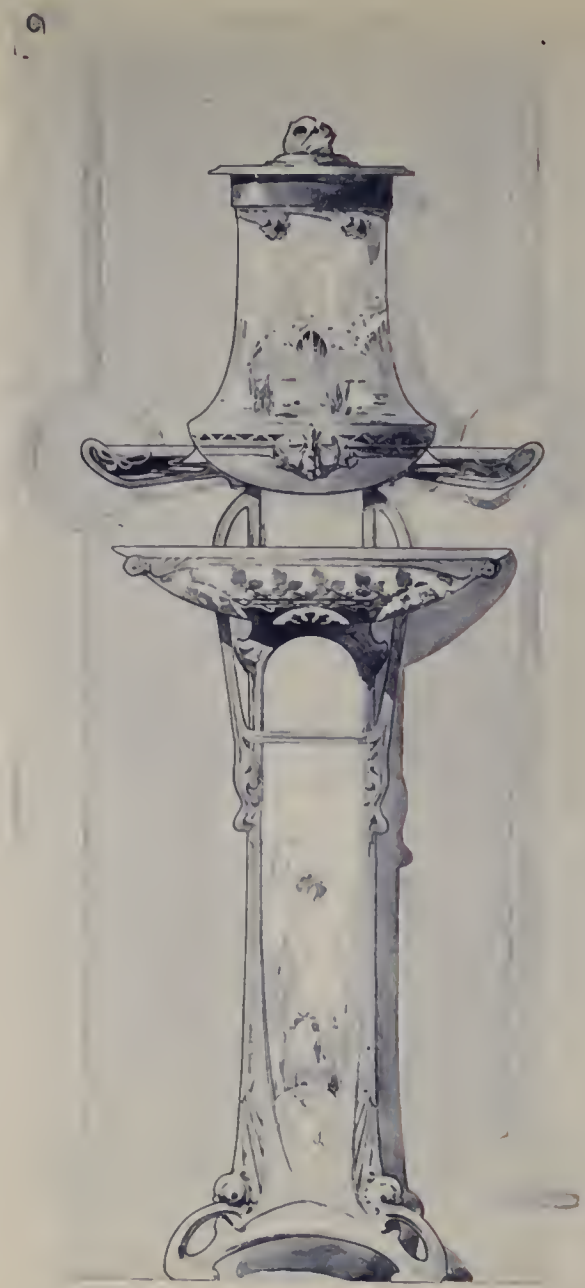
JUDEX.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE (1897)





PROJETS DE FONTAINE-LAVABO

4ME PRIX M. ERNEST MULIER; — 5ME PRIX : M. E. GUYOT

EXPOSITION
DE LA CÉRAMIQUE

LE VERRE OPALIN
DANS LE
VITRAIL CONTEMPORAIN

I

L'Exposition toute spéciale de la céramique et des arts du feu vient de nous montrer une fois de plus le parti qu'un maître verrier peut tirer de l'emploi de quelques verres nouvellement connus, entre autres du verre opalin. La transformation de l'art du vitrail, que cherchent à opérer en ce moment d'habiles artistes, est heureusement aidée par des produits mis en œuvre d'une façon ingénieuse, et qui jettent au milieu d'une composition plus de variété, d'élégance et de souplesse.

On ne peut, en effet, se refuser à reconnaître que ces tons d'opale produisent des colorations plus fines et plus douces, qu'elles donnent une suavité plus molle à la lumière, que certains tons acquièrent un charme tout à fait imprévu. Le verre opalisé a son mystère, son épanouissement idéal, son efflorescence paisible ou vibrante, qui ajoutent une nouvelle beauté au vitrail.

Depuis une dizaine d'années, on a vu se succéder, à nos expositions, des applications dont on a remarqué la réussite. Nous avons assisté à quelques tentatives, dont nous avons suivi la réalisation graduelle, dans des ateliers d'artistes qui ont déjà conquis la vogue. Ces efforts, ces recherches, ces entreprises souvent délicates, avaient pour but de répondre à une commande venant d'amateurs intelligents ou d'établissements publics, dont les directeurs témoignaient d'une utile initiative.

Des noms nouveaux ont surgi, des renommées s'affirment, et un écrivain d'art, attiré par la modernité, trouve déjà à étudier des personnalités bien indiquées. A chaque Salon du Champ-de-Mars, nous avons eu lieu de noter l'alliance, très naturelle et très logique, qui se produisait entre le talent du peintre Besnard et du verrier Henri Carot. Celui-ci, dans sa vaste verrière destinée à la Ville de Paris et qu'on n'a pas oubliée, *le Mail,* a su déployer des ressources multiples d'interprétation. Il a porté une égale compréhension, une égale certitude dans d'autres vitraux, dont nous parlerons plus loin. A l'Exposition de la céramique, c'est à M. J. Galland qu'est revenue la palme. Le lauréat du concours d'Orléans s'est révélé devant nous avec une belle maîtrise : il a fait vibrer les tons chatoyants et répandu les tendres harmonies de l'opale, à côté de riches végétations, et dans l'opulente verdure de branches, couvertes de fleurs, et où pendent des fruits dorés.

II

Il nous faut dire avant tout l'histoire de ces procédés nouveaux, et il est bon de revenir à la découverte et aux premiers développements. Nous devons faire la part de chaque artiste qui a touché à cette matière, et qui s'est montré un chercheur et un novateur.

Il a été question, parmi les spécialistes et les intéressés, de verres américains et de verres anglais. C'est en Amérique que le verre opalin a été créé; nous devons à l'Angleterre d'autres substances ou des perfectionnements, dont il convient, au reste, de tenir compte.

L'inventeur du verre opalisé proprement dit est M. Lafarge, Américain de naissance, mais Français par l'origine. Cette création représentait un retour vers les formes un peu irrégulières du verre au XIIIe siècle; la matière conservait à cette époque un aspect plus fruste. Les verres étaient moins plats et moins unis qu'ils ne le devinrent plus tard. Le verrier se préoccupait davantage des effets originaux de la verrerie, de son caractère fondamental, et s'attachait moins au jeu des colorations, à l'impression vivante et saisissante d'une scène.

M. Lafarge, se rapportant à une époque de naïveté, de sincérité primesautière, s'éloignant du savoir-faire et du convenu qui dominent trop souvent dans l'exécution du vitrail contemporain, voulait animer et réchauffer la matière. Il est parvenu à une simplification tout exceptionnelle. On a senti la saveur de cette expression moins recherchée, et plus abandonnée en apparence, si bien qu'il n'avait plus qu'à suivre librement la voie qu'il avait ouverte.

Pendant que les travaux de cet initiateur se répandaient en Amérique, M. Oudinot venait aux États-Unis, après avoir été chargé d'ouvrages de premier ordre par M. Vanderbilt. Il eut occasion de voir de quelle façon les verriers américains employaient cette matière opalescente, et il en fut le premier importateur[1].

M. J. Galland alla, à son tour, aux États-Unis, en 1887, et, vivement intéressé par les applications du verre opalin, il se résolut à l'utiliser lui aussi. A son retour à Paris, la maison Damon et Krieger lui confia l'exécution d'un plafond pour le pavillon de l'Exposition universelle de 1889, plafond qui obtint les suffrages des connaisseurs[2].

1. Voy. la reproduction des verrières exécutées par M. Oudinot, *Revue des Arts décoratifs,* t. III, p. 8.
2. Voy. le jugement porté sur cette œuvre par M. Ed. Didron dans la *Revue des Arts décoratifs,* t. X, p. 146-147.

Il y avait là une sorte de coïncidence, qui amenait une comparaison inévitable. Deux excellents artistes verriers s'étaient rencontrés dans l'adoption d'une nouvelle formule. M. Oudinot exposait un pavillon pour la République Argentine, où le public pouvait admirer des effets charmants et une translucidité vraiment exquise. Les mêmes qualités se rencontraient dans l'œuvre de M. Galland, devenu de son côté un devancier.

Ces verres opalins ont été employés par M. Gaudin, par M. Henri Carot. Celui-ci leur a donné place dans les verrières, si vives, si naturelles, où M. Besnard a retracé une flore si expressive et qui ornent l'atelier du peintre Lerolle. On les retrouve dans les panneaux qui décorent la salle à manger de l'hôtel de M. Denis Cochin, et qui représentent le *Matin*, *Midi*, le *Soir*, d'après des dessins de M. Besnard. Un autre panneau, dont on doit l'esquisse à M. Maurice Denis, a été, pour ainsi dire , composé en entier en verre opalin, diversement coloré çà et là, ou, si vous aimez mieux, en verres américains, pour ne pas omettre quelques différences de matière et de tons. L'opale s'accordait à merveille avec le sujet : une théorie de jeunes filles, en vêtements clairs, marchant vers l'idéal. Les physionomies, les gestes, tout a pris sous les doigts du verrier une candeur gracieuse, une ingénuité symbolique.

III

Dans les vitraux pour la cathédrale d'Orléans, où il a retracé la vie de Jeanne d'Arc, M. Galland n'a pu employer le verre opalescent. Le vitrail ecclésiastique exige une certaine sévérité, et il se présente sous des formes traditionnelles; mais ce n'est pas seulement pour suivre les lois rigoureuses d'un archaïsme bien entendu que le maître verrier s'est abstenu d'une matière qui lui plaisait. C'est aussi parce que le verre lisse convient davantage aux conditions qui le font employer dans une chapelle d'église, principalement lorsqu'il faut mettre en place des verrières de grandes proportions.

Le verre strié est, en outre, par sa nature, sujet à se couvrir de poussière, à perdre de sa netteté, sous les atomes qui peuvent se fixer dans ses reliefs minuscules. Il s'approprie plus aisément à la décoration de l'appartement d'un particulier où les caprices de sa fabrication ne nuisent en rien à l'effet général.

Notez, au reste, que le verre opalin a ses ennemis; il a ses détracteurs empressés à imaginer des défauts, et peu enclins à apercevoir ses mérites.

Il est d'autres verres, choisis souvent par les maîtres du vitrail; nous pouvons citer, entre autres, celui qui rappelle le verre antique du xve siècle, et qui offre un peu de rugosité, sans avoir le jeu chenillé du verre américain.

A l'Exposition de la céramique et des arts du feu, le vitrail composé par M. J. Galland a été évidemment pour un visiteur l'œuvre essentielle. Commandé pour le Grand Cercle d'Aix-en-Savoie, on sent qu'il doit s'accommoder parfaitement à sa destination. La vivacité de son décor l'impose davantage à l'attention des étrangers fréquentant une salle de casino, et qui ne sont point portés à se laisser émouvoir de la même façon que les fidèles dans une église.

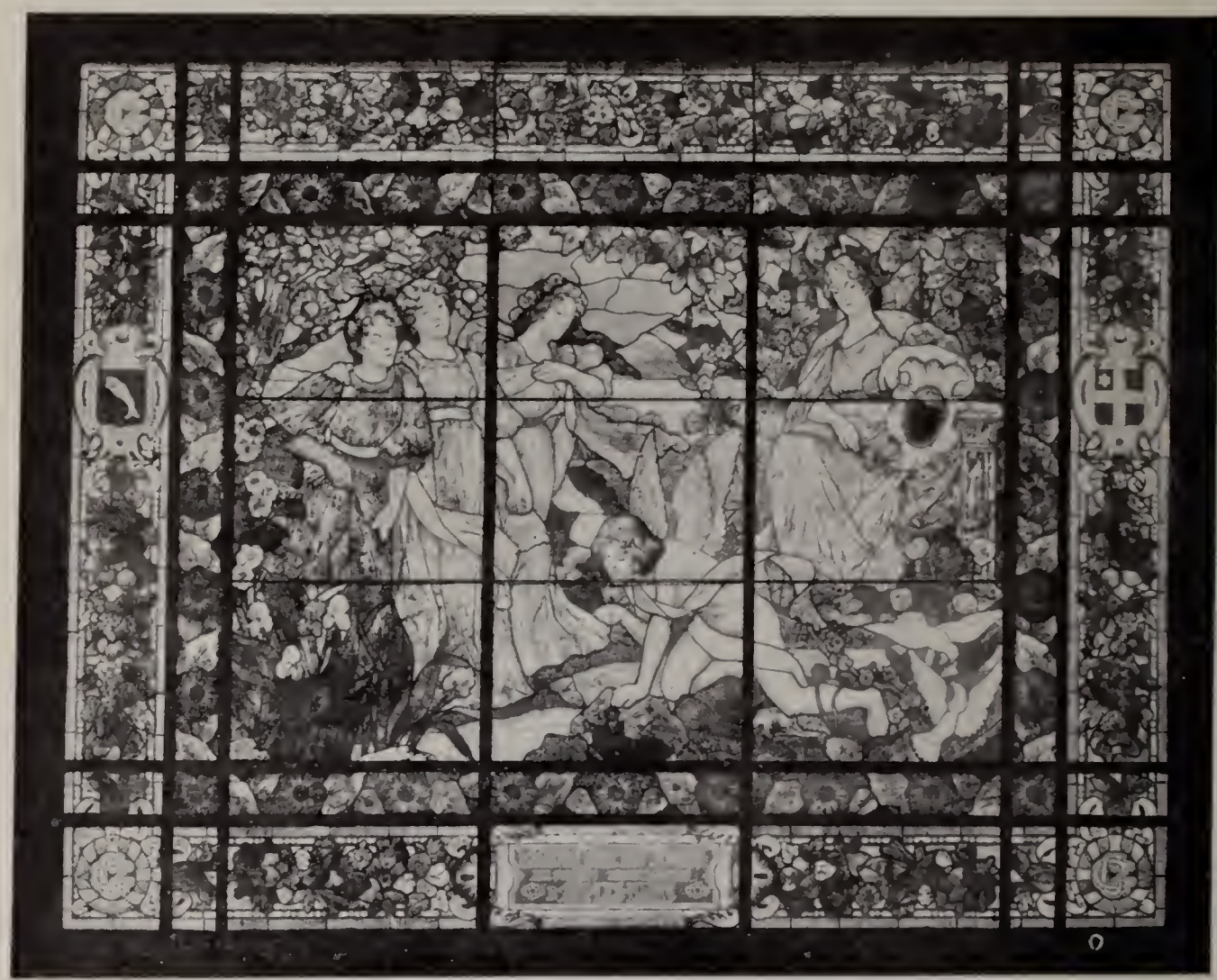
Le sujet est expliqué par cette légende : *l'Amour puise des forces aux Sources bienfaisantes d'Aix-les-Bains*. M. Galland, s'inspirant de l'art italien, conservant quelques réminiscences de Boticelli, a réuni trois belles créatures se tenant par la main: l'Amour est penché sur une source; plus loin, une figure symbolise la Savoie dont on reconnaît l'écusson.

L'opale brille dans les chairs et sur le visage des trois femmes, dans le décor de la bordure, dans l'encadrement de la légende. Les transparences nacrées jettent leur note, ici dans les entrelacs, là dans des grappes de raisin. C'est un art de rêve; la scène offre d'infinies délicatesses; lueurs, colorations, tout correspond à l'effet que l'artiste a cherché et qu'il a produit avec une dextérité remarquable.

Cette œuvre est une manifestation de ce que peut un verrier, sûr de lui-même et de ses forces. On ne l'a pas vue certainement dans le jour qui lui convient, et l'installation, toute provisoire, était défectueuse. Vous pouvez être convaincus que les tons prendront toute leur valeur à l'emplacement définitif que doit occuper cette luxueuse composition.

M. Galland a été aussi chargé, pour le Grand Cercle d'Aix-en-Savoie, de plafonds et de coupoles en verre américain. La décoration à laquelle il s'est exercé forme, on le voit, un vaste ensemble.

Des ouvrages du même genre ont été exécutés par lui pour l'hôtel de M. Corroyer, pour le mausolée de la famille Simon-Lebertre au Père-Lachaise. Les œuvres de M. J. Galland sont déjà très nombreuses; il y a déployé l'aisance, la facilité de touche qu'on attend du fils de l'éminent décorateur.



Jac. Galland : Verrière exécutée en verre opalin pour le Grand Cercle d'Aix-les-Bains (Exposition de la céramique, au Champ-de-Mars, 1897).

A côté du vitrail de M. Galland, M. A. Reyen présentait, à l'Exposition de la céramique, une composition qu'il intitule *Camée en émail*. Un portrait d'homme, énergiquement dessiné, se détache au centre d'un panneau, où le vitrage est parsemé de cabochons opalins, alternant avec des cabochons d'une autre substance et d'une autre nuance. M. Reyen a accompli son travail, assez pénible on le devine, en verre gravé à la roue : il faut signaler ces difficultés; l'auteur de ce vitrail expose, au reste, des verreries qui lui font honneur.

MM. Hubert et Martineau ont aussi répandu des tons d'opale, assez discrètement il est vrai, dans les branchages et dans la bordure d'un de leurs vitraux. Nous nous attendions à un plus large emploi du verre opalin, qui nous semblait indiqué dans les écailles de poissons retracés sur un panneau. Certes, dans ces motifs, rien d'aussi agréable à l'œil que ces effets changeants, et où l'art du verrier trouve à s'exprimer par maints tours de force.

Le véritable parallèle à établir avec le beau vitrail de M. Galland est celui qu'on a pu faire au Champ-de-Mars, dans la salle VI, où l'on apercevait la grande verrière de M. Henri Carot et celle de M. Gaudin, traduisant un carton de M. Grasset. M. Carot a représenté, pour l'escalier de la mairie du Perreux, le printemps, tel qu'on peut le voir dans cette localité elle-même. C'est une scène empruntée à la nature. La végétation intense, qu'il a rendue, avec une admirable exubérance, appelait aussi les fines variations de l'opale. Regardez comme M. Gaudin en a habilement joué, dans les méandres de l'ornementation et dans le plumage d'un paon, dont la teinte archaïque s'accommode avec la gamme perlée chère à l'artiste. Des tonalités adoucies se trouvent, d'ailleurs, en parfait accord avec une décoration d'appartement, composée entièrement par M. Grasset. Ce vitrail doit, en effet, avoir sa place dans un petit salon garni de meubles laqués et de vieilles soies aux tons éteints.

Il y a encore dans la même salle quelques autres vitraux de M. Carot, qui méritent d'être remarqués. L'artiste s'y manifeste avec d'autres qualités, et y montre tout ce que peut donner sa palette. Rien d'aussi charmant que la mer bleue qu'il a peinte, dans une *marine* idéale où l'on voit une créature allégorique posée au bord des flots. Dans cette peinture, nous retrouvons aussi toutes les surprises que peut offrir le verre moderne, l'opalin diversement nuancé. Voici, enfin, un autre vitrail, d'une allure plus simple et plus libre, destiné à M. Auburtin, et où sont figurés des poissons. Ce panneau, dans son appropriation ornementale, nous présente aussi des effets agréables et des notations rendues avec charme. On peut attendre, nous le savons, beaucoup de M. Henri Carot, qui prépare pour la mairie du Xe arrondissement d'harmonieuses compositions, tout imprégnées d'un vif sentiment. La nature, la vie réelle auront une large part dans ces œuvres où l'auteur se propose de représenter, comme un paysagiste moderne, le *Blé* et la *Récolte des Fraises*. On ne saurait être trop attentif à ces recherches, à ces visées, qui, à notre sens, n'ont rien de commun.

Carot : Verrière en verre opalin exécutée pour l'hôtel de M. Denis Cochin : *Jeunes filles marchant vers l'idéal.* (Exposition de la céramique, 1897.)

***

Nous ne sommes point sorti jusqu'à présent du domaine du grand art : les applications industrielles du verre opalin s'étalaient encore sous nos yeux, dans quelques installations. On a donné le nom d'opaline à une matière nouvelle et à quelques-unes de ses formes. Un exposant, M. Picard, dont le morceau capital est un plafond en verre opalisé, nous avertit que « l'opale coulée est inaltérable, qu'elle peut être utilisée comme revêtements, cloisons, tableaux indicateurs, inscriptions lumineuses, etc. »

Tout n'est pas de la même valeur dans les applications différentes qu'on tire de cette pâte indestructible, à base de verre et où entre de la chaux. Nous reconnaissons que l'opaline,

transformée en carrelages, en revêtements, en plaques indicatrices pareilles à des plaques en céramique, est inaltérable, qu'elle est résistante à l'air salin, qu'elle s'allie parfaitement aux émaux vitrifiés.

M. Galland sait bien ce qu'on peut faire avec les carrelages opalins, dans l'architecture contemporaine. Que de jolis modèles il nous présente, faits pour jeter sur les murs d'un pavillon, d'une maison de ville ou de campagne toute la gaîté de leur décor qu'on dirait encore translucide!

Il faudrait voir aussi comment il a su s'assujettir à d'autres exigences, en travaillant pour l'hôtel exotique de M. Morin, un des directeurs des magasins du Bon-Marché. Ses revêtements, aux délicieuses vitrifications, ont rappelé les fantaisies les plus chatoyantes de l'Orient, en se trouvant associés aux motifs en grès, préparés et ouvrés par la maison Muller, décoration toute récente, durable au premier chef, et chaude au regard par ses teintes ondoyantes, ses flambés et ses reliefs.

Nous devons aussi une mention à la céramique opaline de MM. Hubert et Martineau. Nous avons devant nous des modèles de panneaux décoratifs, qui feront fort bonne figure. M. Clairin, dont il n'est pas nécessaire de louer ici le talent aimable et distingué, a fait pour cette honorable maison de verrerie deux compositions, *le Commerce et l'Agriculture* et *les Beaux-Arts,* qui seront exécutées dans des coupoles en opaline.

La manufacture de Saint-Gobain a pris aussi intérêt à cette nouvelle fabrication : l'importance de cet établissement nous faisait cependant attendre quelques pièces capitales que nous n'avons pas rencontrées à l'Exposition de la céramique.

Nous croyons avoir signalé chacun des envois qui nous ont paru dignes d'éloges. Ajoutons toutefois que l'opaline aboutit souvent au maniérisme, qu'elle recherche trop un enjolivement bien facile à obtenir. Nous souhaitons que l'artiste, le fabricant, le chef d'atelier, qui tendent à un but élevé, ne s'arrêtent pas à des combinaisons spécieuses et mesquines. Ils doivent demeurer fidèles aux principes qui constituent éternellement le bon goût.

ANTONY VALABRÈGUE.

GRASSET : Vitrail exécuté par M. GAUDIN.

LES ARTS DÉCORATIFS AUX SALONS

DE 1897

(1e article)[1]

V

SCULPTURES

Des huit ou neuf cents sculptures déposées au Palais de l'Industrie, une trentaine atteste, à différents titres, des qualités précieuses; une centaine témoigne de l'effort d'artisans adroits; tout le reste est de pratique courante et de tour quelconque. Heureux qui fera comprendre à nos artistes que les véritables éléments de la statuaire vivante ne sont pas au fond des ateliers et n'y peuvent être; qu'il sied, par-dessus tout, de regarder au dehors, d'observer les êtres en mouvement, de noter l'imprévu des actions isolées ou groupées, de prendre des croquis de vérité saisie sur le fait partout et à toute heure; que l'imagination, à s'exercer les yeux fermés, se traîne dans les redites, ou n'en rebondit qu'en se livrant à des complications tout arbitraires; que le modèle professionnel ne saurait fournir que des renseignements pour l'exécution; enfin, que la sculpture, ayant pour elle la réalité du relief, ne doit point se contenter de façons approximatives. Faute de s'intéresser à ce qui se passe autour

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, p. 145, 161 et 231.

d'eux, les sculpteurs vivent en une pauvreté intellectuelle pleine à la fois d'anarchie et de convention. Ils ont perdu la conscience des traditions sans avoir trouvé le secret de la féconde indépendance. Par surcroît, l'habitude de traiter leur art en métier les a conduits à des manières expéditives et sommaires. Nombre de leurs statues ne s'élèvent guère au-dessus des indications d'une esquisse convenablement poussée. Quelques-uns se servent, manifestement, de moulages sur nature, non comme de documents, mais comme d'éléments constitutifs, ce qui ôte à leur style toute homogénéité, tout accent individuel. Plusieurs aussi, pour aller vite, se bornent à faire en petit des maquettes de figures qu'ils font grandir à la machine lorsqu'ils ne confient pas au praticien la tâche de les traduire directement en marbre aux définitives proportions. J'ai vu récemment un praticien aux prises avec un modèle si imparfait qu'il n'est parvenu à en tirer parti qu'en recourant lui-même à la nature et en faisant poser un jeune homme. On voudra bien me dire jusqu'à quel point, en ces conditions, une statue a le droit de passer pour un original de celui qui l'a signée.

Je n'ignore pas que, de tout temps, les statuaires ont eu des auxiliaires pour l'exécution de leurs ouvrages. Ce que nous savons des ateliers grecs, aux plus belles époques, ne laisse aucun doute à cet égard. Phidias au Parthénon, Timotheos à Epidaure, Scopas à Tégée, pour n'en citer point d'autres, ont été des créateurs servis par des collaborateurs nombreux, travaillant sous leurs ordres, d'après leurs compositions. Il y a eu, de même, de grands maîtres, desquels, malheureusement, les noms sont oubliés, à la tête des chantiers de sculpture de nos basiliques du Moyen-Age. On sait aussi qu'à la Renaissance les œuvres les plus importantes n'ont pas toujours été réalisées par qui les avait conçues, et Pierre Bontemps, en particulier, semble avoir prêté sa main — tout au moins à Saint-Denis, pour le tombeau de François Ier — à des conceptions qui n'étaient pas de lui[1]. Mais on peut affirmer que jamais les modeleurs de terre ne se sont, comme aujourd'hui, détachés de la réalisation suprême de leur pensée. Je viens de les montrer négligents à dresser leurs modèles, et, pour la suite, c'est un fait avéré qu'ils sont presque tous incapables de mordre la pierre ou le marbre du moindre coup de ciseau et de ciseler un bronze. Résultats : une déplorable monotonie, surtout en la facture lapidaire, un aveulissement des formes, une absence générale d'individualité technique. Ce n'est pas la première fois que j'insiste sur ces graves défauts, tenant à des causes faciles à définir et dont la principale gît dans le caractère même de l'enseignement. S'il est exact, au demeurant, que la sculpture française l'emporte à cette heure sur celle des autres pays, la constatation honore moins notre école qu'elle n'accuse la faiblesse des écoles étrangères. Qu'on veuille bien réfléchir : on sentira bientôt la nécessité de se réformer. Les enthousiasmes annuels d'une certaine critique peuvent avoir pour excuses la production d'œuvres distinguées et, parfois, de belles œuvres : ils n'en propagent pas moins de dangereux malentendus.

Certes, nous avons d'habiles modeleurs en assez grand nombre, en état de pousser loin, quand il leur plaît, le travail du rendu sur l'argile; mais à quoi sert leur habileté dès là que, devant la matière de durée, l'outil leur échappe ? Les morceaux exposés au

1. Cf. L. Charvet, *Revue de l'Art français*, 1891.

SALON DES CHAMPS ELYSEES (1897) · SCULPTURE DECORATIVE

G. DEBRIE

UN COUP DE COLLIER, BAS-RELIEF

Salon, dont l'exécution en marbre a été visiblement surveillée de très près par l'auteur, sont très rares. C'est le cas du *Potier* au torse nu, de M. Hugues, par exemple, le pied gauche sur la pédale de sa roue, et, de ses doigts, affinant les bords du vase qu'il tourne. C'est le cas, plus encore, du haut relief d'*Agar et Ismaël,* de M. François Sicard, et je crois fort que, pour ce groupe, l'artiste lui-même a manié le ciseau. Vue de trois quarts, presque de dos, la femme agenouillée, soulevant le corps de son fils, le dépose sur une sorte de table naturelle entre les failles d'un grand rocher. On a

E. Fremiet : « Homme de l'âge de pierre », bas-relief exécuté pour le Museum.
(Salon des Champs-Élysées.)

reproché à cette figure plantureuse de rappeler les belles Magdeleines des écoles d'Italie plutôt que la biblique Agar errant au pays des soifs mortelles. Le reproche est fondé relativement à la signifiance; seulement, pour apprécier la valeur plastique d'une telle sculpture, il suffit d'en oublier l'intitulé. Le marbre est marqué au vrai signe des exécutions d'auteur.

La polychromie est, parmi les sculpteurs, un sujet de conversations plutôt que de recherches. J'avoue persévérer en un goût médiocre pour les marbres teintés ou peints, et les quelques ouvrages de grandes dimensions, risqués, à diverses époques, en matières combinées, m'ont toujours frappé par un air factice et « colifichet » assez déplaisant. Je remarque en ce genre, au Palais de l'Industrie, un groupe de deux figures en marbre blanc, en marbre de couleur et en bronze, avec un emploi ornemental de l'étain : *le Miroir* de M. Carlier. Une jeune femme sort du bain. Debout sur un pavé de mosaïque, son miroir à la main, elle s'abandonne aux soins d'une esclave noire, aux chairs de bronze, à la ceinture de marbre veiné de violet, accroupie

à ses pieds, qui s'appuie de la main gauche à un coffret de métal et, de la droite, essuie sa maîtresse. Une petite frise de fleurs en étain contourne le socle arrondi, d'où s'élèvent, des deux côtés, deux serpents formant comme des anses. Cette tentative commande l'attention et ne réussit pas à me convertir. Mon sentiment est que de rares localités coloriées, des points de couleur sobre, intervenant sans forcer l'attention, peuvent ajouter à certaines statues du charme et de l'expression même; que les combinaisons de matières peuvent avoir un agrément curieux en de petites œuvres ou en des bustes, mais que l'essence de la statuaire lapidaire est de valoir par la forme et le modelé absolus. Dans la statuaire métallique, susceptible de se revêtir d'oxydations très variées, et qui ne se prévaut de rien de comparable à la pureté, à la translucidité marmoréenne, il y a lieu de s'ingénier à créer des patines neuves, étrangères aux banalités dont on ne sait point sortir. Enfin, je crois que les effets polychromes étant foncièrement désirables en décoration architecturale, on ne s'attachera jamais trop à les développer par l'emploi raisonné de la grande céramique. Nous verrons, au Champ-de-Mars, combien le mouvement se dessine en ce sens.

Après avoir fait tout à l'heure à nos sculpteurs de légitimes reproches, je ne saurais que faire un éloge à notre temps de sa passion pour les monuments sculptés. Si l'on prodigue sans mesure les statues iconiques, imprudents hommages décernés à des grands hommes douteux, promis à un prompt oubli, on tend à multiplier les monuments commémoratifs de composition libre, où l'artiste a la possibilité de débrider son art. Commémorations patriotiques, souvenirs donnés à des personnalités plus ou moins illustres sur le mode des allégories, fontaines monumentales, chaque ville, avant des années bien longues, aura du bronze et du marbre en ses jardins et sur ses places. Tout devient prétexte à s'adresser aux pétrisseurs de glaise, aux marbriers et aux fondeurs. Un jour, les historiens de l'Art, pour raconter en détail la production sculpturale aux trente dernières années de ce siècle, devont écrire maints chapitres sous ces rubriques : Monuments en mémoire des soldats français morts en 1870; Monuments en souvenir de la réunion de diverses provinces, comme le Comtat-Venaissin, la Savoie et le comté de Nice à la France; Monuments en l'honneur du Président Carnot, odieusement assassiné à Lyon par un anarchiste italien; Monuments à la gloire de poètes, de musiciens, de peintres, de statuaires et, en général, de citoyens ayant joué un rôle. De saison en saison, le nombre s'en accroît. On en voit de considérables à Marseille, à Avignon, au Mans, à Nancy... En ce Salon même, M. Verlet expose la maquette partielle d'une grande composition : « Aux Enfants de l'Indre, » destinée à la ville de Châteauroux, et M. Dagonet une figure de Génie qui doit s'étirer sur le flanc d'une pyramide à la louange de Sadi Carnot, à Chalon-sur-Saône. Déjà le patriotisme, secondant l'effort colonial, envoie des manifestations sculptées par delà les mers. N'avons-nous pas sous les yeux le modèle du groupe de M. Barrias pour une des places de Tananarive, à Madagascar? Une France, trop « Renaissance » à mon gré, s'y dresse sur un haut socle, protégeant une jeune négresse et tenant une couronne de laurier au-dessus du front d'un soldat assis à la base du piédestal. Tout au moins remarquons-nous en cette œuvre une figure neuve, d'un exotisme de bon aloi : celle de la négresse, serrée dans sa draperie, l'allure féline, un peu tremblante.

Ah! si nos sculpteurs avaient autant d'invention qu'ils ont d'activité, combien nous

aurions à nous réjouir ! Mais ils ont peu d'idées. Je ne crois pas devoir répéter ce que j'ai dit, en d'autres occasions, sur les commémorations patriotiques proprement dites. A l'endroit des glorifications de personnes, on ne sort guère des thèmes d'une Muse ou d'un Génie élevant une palme ou inscrivant un nom sur une stèle surmontée d'un buste. A cette donnée monotone se réfèrent, au Palais des Champs-Élysées, le monument en marbre de M. Mathurin Moreau, à la mémoire de Joigneaux, sénateur de la Côte-d'Or, pour la ville de Beaune; le monument en bronze de M. Breitel, à la mémoire du comte Lambrechts, fondateur de l'asile de Courbevoie, et d'autres encore. Je ne reproche pas aux artistes de manquer du sens des proportions morales : c'est aux comités constitués en vue de l'érection des œuvres que le reproche peut s'appliquer légitimement, car les comités seuls dictent les conditions des programmes. Seulement, si l'on envisage, par exemple, l'énorme apothéose décernée à Joigneaux, comment y raccorder les mérites de cet homme excellent, mais secondaire, républicain très ferme, mais petit politicien, bon chroniqueur des choses agricoles, mais piètre écrivain !

E. Barrias : Monument élevé à la mémoire des soldats français à Tananarive (Madagascar).

Le grief que je fais aux statuaires, c'est de ne point chercher à renouveler les concepts. Sous ce rapport, je n'ai quelque éloge à offrir qu'à MM. Albert Rose et Raoul Verlet. Le premier, pour décorer le monument consacré à F. Petit par les habitants d'Amiens, a recouru à une combinaison ingénieuse. Le sujet de son bas-relief se formule ainsi : « La République protège l'instruction de l'enfance. » Une grande figure drapée, très simple, une branche de chêne à la main, couvre la hauteur entière du bloc sur un tiers de sa largeur, auprès du groupe d'une jeune mère assise, apprenant à lire à deux enfants nus, formant, dans le reste de la surface, un tableau réduit. L'arrangement fait saillir, d'un mode peu banal, la pensée et le fait. De son côté, M. Raoul Verlet, chargé de glorifier la mémoire de Guy de Maupassant, à l'intention du parc Monceau, a eu la bonne inspiration de représenter une Parisienne d'aujourd'hui, une lectrice du romancier, assise au pied de la stèle du buste, rêvant, le livre rejeté, de la page qu'elle vient de lire. A demi renversée sur son coude droit qu'un moelleux coussin empêche de se meurtrir à la pierre, son

bras gauche étendu tout de son long au plat d'une moulure, elle regarde dans le vide, et sa robe de soie lourde s'étale à grands plis sur le banc. Cette figure a le tort d'être bien inutilement colossale et de dépenser tout un amas de marbre sans beaucoup d'intérêt pour le déploiement de l'enjuponnage. Elle a, pour un monument de plein air, une médiocre silhouette décorative: elle manque, en son style, de force d'intimité; elle rappelle certaines représentations usitées sur les tombeaux d'Italie. Ce n'en est pas moins, en dépit de tout, une œuvre d'artiste, — une œuvre non commune[1].

Entre les morceaux d'ordre funéraire, il convient de s'arrêter à la statue du cardinal Guibert agenouillé dans son énorme manteau cardinalice, présentant de ses deux mains un petit modèle de l'église votive de Montmartre, par M. Louis Noël. La tête ascétique, à l'épiderme parcheminé, du vieil archevêque de Paris a son juste caractère. A terre, parmi les plis de la *cappa magna*, la crosse d'orfèvrerie, le chapeau du prince de l'Église. La *cappa*, derrière le priant, s'allonge, se brise en plis un peu tourmentés. La sculpture est, à mon sens, profondément honnête. Sur une dalle de marbre, M. Antonin Mercié a fait tailler, en un bas-relief de faible saillie, l'image de Mme Carvalho, dans la scène d'apothéose couronnant le *Faust* de Gounod. La célèbre cantatrice est devenue Marguerite elle-même, vêtue d'une longue robe qui traîne parmi les nuages, s'élançant vers les étoiles. La lyre fleurie dont s'accompagnait sa voix est restée sur le sol déjà loin d'elle, couverte de fleurs, toujours hantée de l'alouette de Roméo. C'est le décor de la tombe d'une actrice entrant, de la poésie des fictions, en la poésie de la mort. Je citerai, enfin, à titre de spécimen des étranges et trop fréquentes exigences de la riche bourgeoisie, un tombeau monumental, exécuté par M. Soulès, pour consacrer la place où dort un petit enfant. Le corps du baby, enveloppé d'une longue étoffe brodée, y est veillé par un ange et gardé par un saint Georges en armure, l'épée à la main. J'ai vainement demandé pourquoi l'on a fait descendre le saint chevalier du haut des cieux. Une femme me répond que le défunt nourrisson répondait au prénom de Georges; un homme, que le père a été soldat. Ce qui m'apparaît nettement, en tout cas, c'est la puérilité de ce groupe dont un cimetière italien s'accommoderait à merveille.

O. Yencesse : Plaquette de première communion.

Quelquefois les commémorations se font sous forme de fontaines. Je ne sais à quelle ville alsacienne est réservé le couronnement de bassin dédié par M. Bartholdi à *Lazare Schwendi, importateur en Alsace des cépages hongrois*. Impossible de ne pas trouver bizarre au moins l'idée de poser au-dessus d'un jet d'eau la statue d'un protecteur de la viticulture. Le pis est que la composition ne peut sembler que laide, avec ses quatre arcs, flanqués chacun d'un obélisque à son départ, se rejoignant

1. Il y a bien un autre type de monuments à la mémoire des poètes et des artistes en général : c'est le monument dans lequel on fait paraître, pour la glorification d'un auteur, une ou plusieurs figures de son répertoire. Ainsi, Gustave Dore, au pied de sa statue de Dumas père, a évoqué d'Artagnan; M. Injalbert, devant le buste de Molière, à Pézenas, a groupé Gros-René et Marinette; M. Fremiet a dressé auprès de la colonne de Rattet le tambour de la *Revue nocturne*, et, tout récemment, on inaugurait à Longjumeau le buste d'Adolphe Adam, gardé par le légendaire et fictif postillon de l'opéra-comique. Rien ne s'oppose à ce qu'on fasse sortir de belles œuvres de cet ordre d'idées; mais il n'est encore sorti que des œuvres faciles.

SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES 1897. — SCULPTURE

ANTONIN MERCIÉ

PROJET POUR DESSUS DE CHEMINÉE, DEVANT ÊTRE EXÉCUTÉ EN GRÈS

au centre pour porter une vasque festonnée de fleurons saillants qui soutiennent une draperie plissée, un édicule Renaissance et la statue d'un chevalier brandissant, comme l'antique Zeus brandit ses foudres, un fagotin de branchettes de vigne. Les éléments d'un autre décor de bassin dont reluira la nappe, à Bordeaux, au pied de la fâcheuse colonne des Girondins, sont exposés par M. Gustave Debrie : il s'agit de fantastiques hippocampes, chevaux, poissons et dragons tout ensemble, émergeant d'une eau vive où nageront des dauphins dorés. Ces animaux apocalyptiques ont, assurément, un bel aspect décoratif. M. Debrie se fait voir, d'ailleurs, animalier expert en un haut relief de chevaux de traits, tirant à plein collier un fardeau qu'on ne voit point. Sans nul doute, il saurait, le jour où le souhaiterait un architecte, animer une muraille de vigoureuses et vivantes saillies.

Puisque j'ai parlé de fontaines, qu'il me soit permis d'en mentionner une récemment inaugurée à Tarbes, département des Hautes-Pyrénées, et dont le principal auteur est M. Desca. Elle m'a été montrée, il y a cinq ou six mois, encore masquée de ses échafaudages, mais accusant déjà des parties réellement puissantes. Un voyage dans le Midi devant, cet été, me permettre de la regarder à découvert, je me promets d'en dire, ici même, les qualités et les défauts. La composition générale, assez complexe et faite de morceaux où se trahit, à des disparités de style, le goût d'artistes différents, évoque la vie naturelle des régions pyrénéennes, les vallées, les rivières et les torrents, les animaux domestiques ou sauvages. Voilà donc un monument de libre inspiration. Et l'impression me reste des fougueuses figures, emmêlées et tourbillonnantes, sculptées à cœur de bloc, au-dessous de la vasque supérieure. M. Desca s'est manifesté là bien autrement artiste qu'il ne s'accuse d'ordinaire au Salon.

Débutants et sculpteurs chevronnés juxtaposent leurs ouvrages; mais, en art, la preuve du talent est toujours à faire. Les chevrons comptent peu. Un haut-relief de M. Fremiet, pour la nouvelle bâtisse du Muséum, nous raconte, d'une belle énergie, *Une chasse à l'âge de pierre*. L'habitant des cavernes vient de tuer un ours et, lourdement, la cuisse et la poitrine déchirées de coups de griffes, il s'éloigne, tenant par les oreilles un ourson. La composition est fortement équilibrée; l'homme d'allure rude; les animaux superbes. Un lion de M. Georges Gardet, assis, le mufle haut, hurlant, taillé dans un magnifique bloc de grès jaune, nous fait admirer des détails d'exécution saisissants, témoignant de l'observation la plus précise. Ce sera, dans un vestibule, un effrayant gardien. On verra volontiers, sur la pelouse d'un jardin public, l'*Homme aux loups*, de M. Jacquot, poursuivi par des bêtes affamées et se retournant vers elles avec angoisse. Ces sculptures répondent à leurs fins. La *Pastorale* de M. Desruelles, relief plus pictural, au fond, que franchement plastique, a, cependant, quelque chose de naïf, d'attachant et de tendre. Ce serait plaisir, dans le rocher d'une source de parc, d'apercevoir la bergère assise et rêveuse, à la nudité chaste, au-dessus de laquelle, debout, accoudé au roc, le berger module un air mélancolique sur ses pipeaux. Mais voici, par contre, des fantaisies ambiguës, défendues faiblement par des signatures célèbres : l'*Enfance de Bacchus* qu'inventa M. Mercié pour meubler le panneau d'une cheminée, et le *Pégase* de M. Falguières, créé pour l'ornementation d'un square. L'*Enfance de Bacchus* représente, en légère saillie, le dieu enfant, juché sur un tonneau et flagellant une nymphe grise de vin nouveau, s'appuyant au rebord du fût et

longue, longue comme une figure de Primatice. Quant au *Pégase* de M. Falguières, agrémenté de deux ailes semblables à des nageoires et monté d'un adolescent porte-lyre, c'est, purement et simplement, une pièce de commerce. Nos sculpteurs produisent beaucoup, en somme, avec des desseins divers et des visées inégales : il faut avouer qu'à l'endroit des appropriations décoratives — c'est-à-dire des véritables utilisations de leur art — ils ont peu de principes et vivent au hasard.

VI

PEINTURES

Dans une petite salle de la section d'architecture, M. Yperman a réuni les relevés d'une quinzaine de peintures byzantines en train de s'effacer sur les murs en ruines de deux églises de Mistra, aux environs de Sparte : la Peribleptos et la Pantanassa. J'ai fait allusion plus haut à cet important travail en promettant d'y revenir, et j'ai hâte de tenir parole. L'itinéraire d'un voyage d'étude il y a déjà plusieurs années, me conduisit parmi les décombres de l'ancienne ville gréco-franque, étagés si pittoresquement sur une pente fleurie. Aucun souvenir n'a plus de force, en mon esprit, que celui de ces églises abandonnées, mi-renversées, sommées de coupoles et où ont pris contact de pures traditions de style byzantin et des traditions byzantino-romanes venues de la France. Trois ou quatre de ces sanctuaires ont gardé des revêtements de fresque, d'une vie, d'un charme de colorations, dont les injures du temps n'ont pas eu raison encore. Depuis trois ans, les communications de M. Gabriel Millet et de M. Lucien Magne ont éveillé l'attention des archéologues sur Mistra. La direction des Beaux-Arts n'a pas hésité à envoyer en Grèce un peintre du talent et de l'honnêteté scrupuleuse de M. Yperman pour reproduire à l'aquarelle les principaux sujets peints. Remercions-la sans ambage de son initiative. Ce n'est pas aux seuls archéologues qu'il convient de s'occuper de ces peintures. Les Byzantins ont été de tels décorateurs que nos artistes ne sauraient rendre compte de leurs principes et de leurs moyens avec trop de précision.

Je sortirais du cadre de cette Revue en me livrant à une minutieuse analyse de la série des épisodes religieux si fidèlement copiés. Il suffira d'indiquer les plus saillants d'entre les thèmes traités et les caractères généraux de leur exécution. C'est, d'abord, une suite de traits de la vie de la Vierge : la présentation au temple; l'Annonciation, le sommeil de Marie, la Vierge entourée d'anges. C'est, ensuite, une succession de scènes de l'histoire du Christ, comme la Résurrection de Lazare et l'Ascension, ou relatifs à son triomphe, comme la *Divine Liturgie,* — autrement dit l'idéale préparation du sacrifice de la messe célébré par le Christ en personne, servi par des anges, dont chacun porte dans ses mains un des objets nécessaires à la célébration. M. Millet, en sa grande monographie de Mistra, ne manquera pas d'écrire l'important chaptire d'iconographie qui s'impose. D'un autre côté, il est souhaitable que M. Yperman soit mis en situation de conduire à fin complète l'œuvre de ses relevés. Les peintures en question ont beau ne dater que du xve siècle et s'offrir à nous, par conséquent, comme les produits d'un art dès longtemps parallèle au nôtre, elles ont fort à nous apprendre touchant les traditions qu'elles

continuent et par lesquelles, en grande partie, se sont formés nos artistes. Elles nous prouvent, en outre, l'erreur où l'on tombait jadis sur le génie byzantin. Les décorateurs grecs se plurent toujours à dramatiser les thèmes consacrés et témoignèrent souvent d'une fertile imagination. Ils n'arrivèrent à s'étouffer dans le traditionnisme que faute d'observer d'assez près la nature, alors qu'en Occident les données de leur propre répertoire se renouvelaient en se rapprochant de la vie; mais, jusqu'au bout, ils eurent l'instinct et la science du décor, le sens de la *construction* des scènes, de la pittoresque utilisation des espaces fournis par l'architecture et de l'harmonieuse et chaude couleur.

Mon but n'est d'engager personne à s'inspirer de leurs formules; j'estime, au contraire, que les peintres inclinés à la décoration feront bien de s'initier à leurs principes. Je passe sur les signes particuliers des figures, dont les unes sont de proportions trapues et les autres élancées, dont plusieurs se disloquent en des maladresses de mouvements et d'autres ont l'allure grande et souple. Telles sont d'une dignité presque antique (par exemple, un ange parlant aux apôtres); telles nous frappent de l'expression mystique la plus noble (notamment, la Vierge glorieuse environnée d'anges), ou de la force de leur action (témoin le Christ long, robuste, énergique, marchant à grands pas vers qui l'invoque). D'intéressantes comparaisons pourront être instituées entre ces fresques et les peintures si dignes d'étude de nos vieux siècles; mais ceci ne nous regarde point. Ce que nous avons à souligner ici, c'est la façon des peintres grecs à présenter leurs personnages en des sihouettes vives, de nature à faire apparaître de loin et grandement, par le rythme entier du dessin, leur signification voulue, à les détacher sur des fonds d'architecture et de paysage admirablement ornés et meublés, à équilibrer des scènes compliquées, comme la *Résurrection de Lazare*, à plier les dispositions graphiques aux cadres architectoniques, à créer, par-dessus tout, de riches harmonies tonales. Le procédé est des plus simples : nous sommes généralement en présence d'un tracé net, librement jeté, limitant des couleurs à plat, sur lesquelles les indications des modelés intérieurs, les plis des draperies et les détails sont redessinés après coup d'un léger pinceau. Un dernier travail est intervenu pour fondre les effets et, surtout, ajouter des accents. Parfois, l'influence de l'ancienne mosaïque se fait sentir. Pourtant, l'aspect d'ensemble et le jeu des fonds où, souvent, s'essaiment, comme à plaisir, de larges fleurs ornementales, sont de très picturale essence. A l'occasion, on rencontre même, à Mistra, des essais de modelé à pleine brosse, sans délimitation rigoureuse des tons. J'en vois la preuve dans une tête d'ange aux cheveux rouges, aux chairs traitées presque en façon de bronze, en jaune et en vert, relevée non par M. Yperman, mais par M. Léon Chesnay, et exposée en ce même Salon. Les tons couramment employés par les peintres du Péloponèse sont peu nombreux : du bleu et du vert, du jaune, des rouges et des bruns. Ils savent, seulement, en tirer parti en coloristes, soit pour produire des spectacles de somptuosité, soit pour communiquer certaines sensations particulières, si originales qu'elles sont restées neuves. Quoi de plus brillant que le cortège des anges, magnifiquement vêtus, de la *Divine Liturgie?* Quoi de plus frappant que le *Sommeil de la Vierge,* où la mère du Christ, en robe d'un rouge vaguement orangé, est couchée sur un lit drapé en rouge brique, et que le Christ bénissant, imberbe, éclatant dans sa draperie jaune, au milieu d'un fond gris? Pas une scène, d'ailleurs, qui ne se puisse prévaloir d'une belle harmonie, toujours respectueuse des données linéaires. Je crois,

encore un coup, que nos décorateurs feront bien d'envisager ces œuvres et aussi, pour me résumer, celles de notre Moyen-Age, dont nombre de fragments nous ont été conservés. Ils y apprendront, entre autres vérités oubliées ou méconnues, que toute décoration supérieure vit par le fort et clair établissement de ses masses, disposées sans confusion possible et ménageant à la couleur un solide soutien. Le prestige des colorations s'amoindrit sur des formes mal coordonnées, trop divisées et trop entassées, comme se ravale la beauté d'un manteau de brocart sur un corps débile, incapable de s'en parer.

Hélas! la plupart des compositions dites « décoratives » occupent, au Palais de l'Industrie, une vaine surface. Peu d'idées; beaucoup de convention. Les *Noces de Flore et de Zéphyre,* de M. Louis Lavalley, enveloppent des nudités quasi impalpables de vapeurs bleuâtres quasi impondérables. On ne peut rien attendre, sur une muraille, de cette vision banale et indistincte à la fois. Il y a plus de talent en la grande toile où M. Henri Martin ressasse un thème qui lui est cher : *la Folie attirant les hommes vers l'abîme;* mais qu'avait-il besoin de le reprendre sans y introduire d'élément nouveau caractéristique, sans en accentuer ni l'impression, ni l'exécution laissée à l'état d'esquisse? Le vaste *Printemps* de M. Franc Lami nous évoque, dans un bosquet aux frêles arbres, parmi des floraisons toujours les mêmes, des jeunes filles cueillant des fleurs ou menant des danses en guirlande, en se tenant par la main. Tout cela est fort connu et d'un agrément d'à peu près.

Le Ministère du Commerce a chargé M. Sinibaldi de symboliser *le Commerce français recevant, des mains de la Paix et de l'Abondance, des échantillons de matières premières.* L'artiste, que n'a point découragé un pareil programme, a imaginé une perspective de port de mer à la manière de Joseph Vernet, où tangue un monumental trois-mâts à l'ample voilure de jadis. Sur un môle, auprès d'une caisse énorme couverte d'une carte de géographie déployée, une jeune femme à la robe serrée, au manteau d'une étoffe jaune brochée au goût vénitien, accueille deux figures aériennes. L'une, dont les cheveux se sont troussés à Florence à la mode de Botticelli, apporte en sa robe jaune paille des soies, des plumes, je ne sais quels spécimens, — et c'est, paraît-il, l'Abondance en personne. La seconde, toute bleue, a des coquelicots au front et un bouquet à la main. C'est la Paix elle-même... Au premier plan, on pèse des ballots, on transporte des marchandises sous l'œil d'un douanier. Quel mélange de disparates! Et quelles pauvres colorations affadies!

Je me reprocherais d'insister sur le plafond de M. Alfred Marioton : *l'Amour faisant triompher la Beauté.* Qui ne devine la série des groupes étagés, dispersés dans le ciel, l'inévitable balustrade d'où un petit génie lance des fleurs, les allégories de la musique, du chant et de la danse, de la sculpture et de la peinture, et les volantes nudités, et les draperies qui se déroulent? De telles variations sur le type rose peuvent s'exécuter à l'entreprise, en peu de temps. Inutile de nous appesantir, également, sur le carton de tapisserie peint par M. Ehrman : *la Renaissance.* Le sujet est une fictive assemblée de savants et d'artistes glorifiant l'antiquité entre le château de Chambord, qui s'élève, et une terrasse à balustres, qui s'allonge. Au-dessus, un groupe allégorique quelconque charge le ciel. La facticité traditionnelle de l'arrangement ne le cède qu'à l'inharmonie des tons. On nous dit que les modèles de tentures

SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1897) SCULPTURE DÉCORATIVE

G. DEBRIE

CHEVAUX MARINS, GROUPE EXÉCUTÉ POUR LA VILLE DE BORDEAUX

doivent être montés de couleur à cause des pâlissements à prévoir. Est-il donc nécessaire que tout s'y pousse aux rouges faux, aux verts aigres, aux placages discordants? Sans compter que l'époque est passée des tapisseries-tableaux...

M. J.-P. Laurens a voulu prouver qu'un immense paysage simplifié suffit à décorer un mur. Eh! sans doute, le paysage a des droits sur la peinture murale, à la condition d'être décoratif. L'artiste s'est attaché à résumer, à l'intention du Capitole de Toulouse, l'aspect d'une province agricole : le Lauraguais. Qu'on se représente un horizon de terrains vallonnés, des chaumes sans fin, coupés de bandes vertes, éclairés d'un soleil d'automne. Pas un bouquet d'arbres; à peine une chétive rangée de saules bleuissants, dans le bas-fonds, et quelques peupliers isolés et maigres. Çà et là, l'ombre d'un nuage qui fuit traîne sur le sol. L'étendue est austère et muette. Huit paires de bœufs, à des places différentes, tirent la charrue, sous l'aiguillon de paysans encapuchonnés qu'on prendrait pour des Mérovingiens. Je ne conteste pas la simplicité de la recherche et la naturelle grandeur de l'effet; mais le résultat eût été certainement obtenu en de moindres dimensions, et l'œuvre n'est pas en soi décorative.

Somme toute, des diverses sections du Salon des Champs-Élysées, celle de la peinture est, de beaucoup, la moins intéressante au point de vue de nos particulières préoccupations. Pour le reste, ayant de mon mieux déduit la leçon des choses au fur et à mesure de nos examens, je m'abstiens de conclusions plus explicites, et je passe à l'étude du Salon de Champ-de-Mars.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD.

Fig. 13. — Frise courante en marbre (Érechthéion).

LA DÉCORATION DANS L'ART GREC

(2e article)[1].

Ainsi l'art grec, art de tradition, perfectionnait sans cesse les types qu'il avait créés. C'est en Attique au ve siècle, après les victoires qui exaltèrent le génie grec, qu'apparaissent les œuvres les plus parfaites, et les monuments de l'Acropole sont les derniers termes d'une évolution artistique qui, commencée en Asie-Mineure par l'art ionien et continuée dans le Péloponèse par l'art dorien, aboutissait en Attique à une sorte de fusion des deux arts. Elle est manifeste, dès l'entrée de l'Acropole, dans la composition des Propylées où la galerie couverte précédant les portes est d'ordonnance ionienne, tandis que les portiques limitant la galerie à l'est et à l'ouest sont formés chacun de six colonnes doriques. Sans doute le goût attique a simplifié, pour la galerie des Propylées, les formes du chapiteau ionien, afin de les accorder avec les robustes profils du chapiteau dorien.

A l'Érechthéion *(fig. 13)*, au contraire, l'extrême richesse de l'ordonnance ionienne contraste avec la simplicité de l'ordonnance dorique du Parthénon. Les inflexions des courbes reliant entre elles les volutes du chapiteau *(fig. 14)*, témoignent de la délicatesse d'un art qui associa toujours dans la décoration le relief à la couleur. Dans le chapiteau les alvéoles du tore qui surmonte le tambour, orné de palmettes et de lis marins, ont sûrement reçu des ornements de verre ou de métal. Au sommet des cannelures du coussinet, des agrafes de bronze marquent la place d'ornements d'applique. Sous le portique ou prostasis du nord, la porte qui donne accès au temple d'Athéna n'est pas moins richement ornée; les rosaces du linteau, qui a été certainement refait, sont entièrement en marbre, mais celles des pieds droits monolithes sont

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, p. 241.

évidées en leur milieu par une alvéole conique, que remplissait sûrement un ornement rapporté. Ce mode de décoration, étranger à la simplicité de l'art dorien, est encore apparent dans les caissons dont le fond est évidé d'une entaille dégrossie à la pointe et percée d'un trou cylindrique. On ne peut douter que cette entaille indique l'emplacement d'une rosace soutenue par une tige de métal. La découverte à Épidaure, pendant mon séjour en 1894, d'une superbe rosace à quatre feuilles évidée au centre pour le passage d'une tige, a vérifié cette hypothèse. Cette rosace, qui n'est probablement pas antérieure au IVe siècle, est une œuvre du plus beau style; son effet est dû surtout

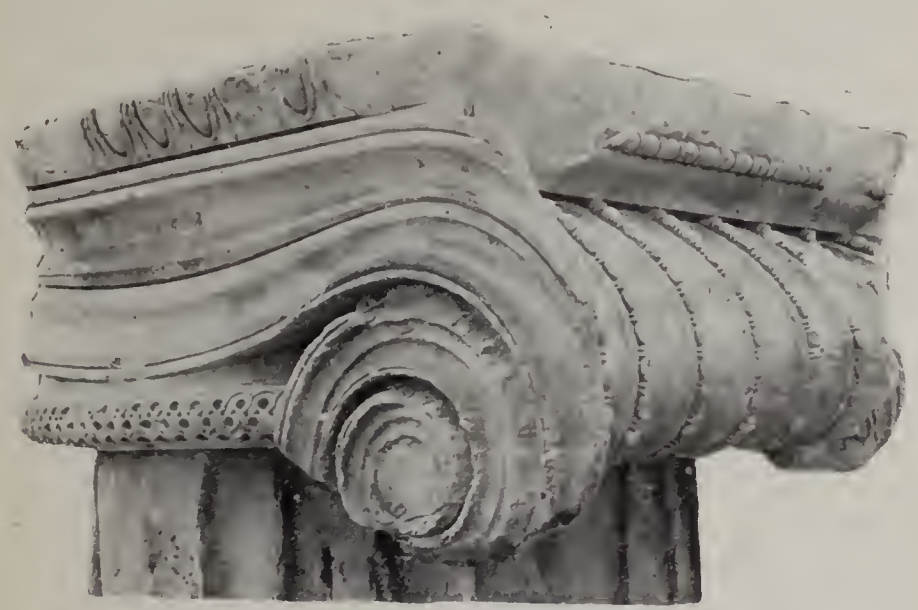


Fig. 14. — Fragment de chapiteau de marbre (Érechthéion).

au contraste de la fleur largement et simplement interprétée avec les feuilles d'acanthe très découpées qui remplissent les vides entre les pétales.

Aucune œuvre ne rend mieux compte du sentiment décoratif de l'art grec que la tribune des Cariatides. Viollet-le-Duc et après lui Rayet ont vanté la magnifique ordonnance de ces figures, marchant dans le même sens et soutenant alternativement sur la jambe la plus éloignée de l'axe l'entablement allégé par la suppression de la frise *(fig. 15)*. C'est sur un coussinet à oves, élargissant la portée, que la cariatide élégante et robuste, enveloppée dans les plis droits de sa tunique, porte aussi solidement qu'une colonne cannelée le poids du plafond.

Les divisions intérieures de l'Érechthéion avaient donné lieu à de nombreuses hypothèses qui paraissent être en contradiction avec les traces, visibles sur les murs latéraux, des liaisons de deux murs séparant deux temples, celui de Poseidon ayant son entrée au niveau de la plate-forme supérieure, et celui d'Athéna Poliade, dont l'entrée sous le prostasis du nord se prolongeait par une galerie : cette galerie communiquait, par un escalier, avec la tribune des Cariatides et, par une porte percée dans le soubassement à l'ouest, au-dessous des

fenêtres et des colonnes engagées, avec l'enceinte du Cécropion joignant le mur du Parthénon de Pisistrate.

Les Grecs, qui excellaient dans le travail des métaux, ne paraissent avoir employé le fer que sous forme d'agrafes ou de chaînages pour les nécessités de la construction. Un chaînage de fer entouré de plomb existe à l'Érechthéion sous l'assise de socle. J'en ai signalé l'emplacement au-dessus de la prétendue porte donnant accès au caveau du Trident et qui n'est sans doute qu'une ouverture faite postérieurement pour la communication à établir entre deux citernes sous le dallage du prostasis.

On sait par les inscriptions relatives à l'Érechthéion, dont M. Choisy a donné la traduction technique, que la construction de l'édifice, interrompue par la guerre du Péloponèse, fut reprise à la fin du ve siècle. Sa décoration est donc probablement postérieure d'un demi-siècle à celle du Parthénon. Dans la frise, c'est le marbre bleuâtre d'Éleusis qui formait le fond des bas-reliefs, et des traces de couleur subsistent dans les ornements de la porte aussi bien que dans les caissons du plafond. Elles ne diffèrent pas sensiblement de celles qui sont visibles dans les caissons provenant du Parthénon et des Propylées, et où l'on distingue très nettement des oves sur les moulures, des étoiles ou des assemblages de palmettes dans les fonds.

Le Parthénon, si mutilé qu'il soit, demeure la magnifique expression de cette architecture dorienne qui, née sans doute dans le Péloponèse, conservait en Attique les formes simples et rationnelles qu'elle avait créées, la colonne cannelée posée directement sur le sol, son chapiteau à large échine portant en encorbellement les monolithes de l'architrave, ses triglyphes, ses métopes et ses mutules constituant le décor caractéristique de son entablement.

Lorsque la glorieuse Athènes releva ses temples détruits, elle choisit pour le temple d'Athéna la plus admirable matière, le marbre du Pentélique, et elle l'employa même pour la couverture du temple. Cependant l'architecte athénien ménageait cette matière précieuse, évidant les frises, imaginant des assemblages ingénieux, prodiguant dans toutes les parties de la construction les agrafes et les tenons de fer qui ont empêché l'écroulement du temple. Le goût attique se manifeste dans la décoration du Parthénon. Sur le temple d'Athéna comme sur les statues conservées au musée de l'Acropole, la polychromie est très franche, mais très limitée. Elle s'applique principalement aux soffites et lambourdes de marbre portant les dalles évidées des plafonds, aux caissons de ces plafonds et généralement aux parties abritées, qu'éclairait la lumière reflétée sur les dalles du péristyle. Les ornements peints, qui détaillaient les moulures, contrastaient avec les formes robustes des supports, et le plafond du péristyle ainsi décoré formait au-dessus de la célèbre frise des Panathénées comme une tenture orientale, piquée de fleurs ou d'étoiles correspondant aux caissons.

Partout où la peinture a été appliquée, les traces en sont apparentes. On les distingue même sur la cimaise qui couronne les frontons et qui s'amortit par des têtes de lion sur les façades latérales. Si la couleur a disparu, les traces brunes de la mixtion qui lui servait de support subsistent entre les traits gravés qui

Fig. 15. — Tribune des Cariatides (angle S.-O.)
(Érechthéion).

dessinaient les ornements et limitaient la coloration. Les ornements géométriques ou floraux, méandres, oves, rais-de-chœur, bandes alternées ou palmettes enrichissent certains corps de moulures de l'entablement, faisant en quelque sorte un cadre orné aux bas-reliefs des métopes. Des traces de ton bleu sont visibles dans les cannelures des triglyphes. Mais ni les fûts, ni les chapiteaux des colonnes, ni les architraves ne conservent trace de coloration. Il est peu probable que la peinture y ait jamais été appliquée. Le marbre, encaustiqué peut-être, avait naturellement le ton blanc jaunâtre du stuc qu'on appliquait sur la pierre poreuse et qu'on distingue encore sur les chapiteaux de l'ancien Parthénon, comme sur les colonnes en calcaire des temples d'Égine, d'Agrigente ou de Pœstum.

Comment admettre que le marbre du Pentélique, matière précieuse et travaillée jusqu'au poli, ait été recouvert d'un stuc dont on ne voit aucune trace, même dans les parties abritées, tandis que la peinture apparaît sur les moulures ornées, même du côté où elles sont le plus exposées aux eaux pluviales ?

La partie conservée en place de la frise des Panathénées est dans un tel état de dégradation que la polychromie, si elle a existé, n'y est plus visible. Il est probable que sur cette frise comme sur celle du Trésor de Cnide, quelques parties du visage, quelques détails de costume, quelques pièces de harnachement étaient rehaussés de couleurs vives, et que les tons conventionnels, le bleu, le rouge ou le vert, concouraient avec la transparence du marbre et avec l'éclat d'ornements métalliques à la plus chaude harmonie. Il semble cependant que la couleur ne pouvait rien ajouter à ces magnifiques figures des frontons qui, toutes mutilées, sont l'expression la plus parfaite de la beauté humaine. Les progrès apparents dans la structure et la décoration du Parthénon s'étaient manifestés, dès la fin du VIe siècle, dans toutes les œuvres décoratives. Si les vases de style corinthien sont toujours exécutés suivant les mêmes méthodes, si le trait incisé redessine encore les contours, isolant les différents tons, les touches blanches qui donnaient le ton des chairs pour les figures féminines sont d'une exquise finesse, et les ornements des étoffes qui s'enlèvent en noir sur le fond orangé ne sont pas moins délicats. Les précieuses hydries du musée du Louvre, celle où est figuré le triomphe d'Athéna, ou mieux encore, celle qui représente de jeunes Athéniennes puisant de l'eau à la fontaine Callirhoë, sont des œuvres décoratives d'une poésie pénétrante. Comme on l'a très justement fait observer, c'est le décor des vases qui, seul, peut nous aider à reconstituer l'histoire de la peinture en Grèce. Quelle admirable époque que celle où le potier athénien traçait sur ces vases en forme de lécythes ces esquisses aussi remarquables par la liberté que par la pureté du dessin! Un simple trait fait à main levée rend compte des mouvements et des formes à la manière de ces peintures, du XIIIe siècle, où excellaient nos imagiers.

A la plus belle époque de l'art grec, les traditions décoratives se perpétuent dans la sculpture comme dans la peinture. Le maître qui créa les Cariatides de l'Érechthéion prolongeait, par les lignes symétriques de la coiffure, le coussinet soutenant l'entablement, évitant d'ajourer la chevelure, dont les tresses épaisses, rejetées en arrière, augmentaient la résistance du support féminin. La même

préoccupation d'arrangement décoratif se retrouve sur toutes les figures du VIe au Ve siècle, sur les statues archaïques de Minerve comme sur la statuette de bronze trouvée à Corfou et conservée au Musée central d'Athènes. Les élégantes Athéniennes avaient élevé la coiffure à la hauteur d'un art, et leur vêtement ample, qui se prêtait à tous les mouvements du corps, fournissait naturellement au sculpteur ces plis larges et simples qui témoignent de la supériorité du costume antique sur le nôtre.

Le Ve siècle avait marqué l'apogée de l'art dorien pour l'architecture comme pour la sculpture. Après les guerres civiles qui livrèrent les Grecs d'abord aux Macédoniens, puis aux Romains, l'art commence à décliner dans l'Hellade. Les thèmes décoratifs se répètent sur les frises, l'innovation la plus importante est la substitution d'une nouvelle ordonnance aux ordonnances dorienne et ionienne dans les monuments élevés au temps de Philippe et d'Alexandre, à Épidaure ou à Olympie. Le chapiteau corinthien apparaît à Épidaure dans la Tholos attribuée à Polyclète le jeune, et sa forme est déjà caractérisée par les doubles volutes, formant la transition entre la campane et le tailloir, par les caulicoles et par la double rangée de feuilles d'acanthe. C'est le type qui séduisit les Romains, épris de la richesse plus encore que de la beauté des formes. La transformation du chapiteau n'atteint pas le décor traditionnel de l'architecture, et les ornements sculptés sur l'entablement sont les méandres et les rais-de-chœur qui étaient peints sur les moulures de Parthénon. L'artiste du IVe siècle semble préférer le relief à la peinture.

D'ailleurs les types se déforment et s'alourdissent par l'abus des répétitions; la tête de lion formant gargouille, dont l'expression très énergique au Parthénon primitif est déjà atténuée au Parthénon de Périclès, n'est plus qu'un ornement banal au Léonidaion d'Olympie.

Cependant la sculpture grecque, constamment renouvelée par l'étude du modèle vivant, poursuivait son évolution. Nous en avons la preuve à Delphes, dans un groupe de trois figures qui soutenaient sans doute un trépied; la composition est ingénieuse et l'œuvre est encore voisine de l'école attique. L'élégance de la statuaire attique se perpétue dans toutes les œuvres du IVe ou du IIIe siècle; elle est très apparente dans les jolies figures de terre cuite de Tanagra ou de Myrina dont le décor, fait en tons rompus et en or, est en contradiction avec les décorations franches de l'école classique. Après les victoires d'Alexandre, l'art grec avait pénétré jusque dans l'Inde; désormais ce n'est plus en Grèce, mais en Asie-Mineure que sont ses œuvres principales, et du IVe au IIIe siècle s'élèvent les monuments les plus importants de l'art ionien, le Mausolée, le temple d'Athéna à Priène, le nouvel Artémision d'Éphèse et le temple oracle d'Apollon Didyméen près de Milet. Les explorations d'Olivier Rayet et d'Albert Thomas à Didymes nous ont fait connaître la magnificence et la liberté du décor ionien dans la nouvelle école dont Pythios fut le chef.

Cette école ne demeure pas attachée aux formes décoratives de l'art attique : elle interprète avec plus de liberté et plus de souplesse la flore d'Asie-Mineure. Les bases des colonnes sont toutes variées, et si la partie supérieure du tore,

celle qui est visible, admet encore la décoration traditionnelle de palmettes et de fleurs de lotus alternées, la frise ornée qui surmonte la scotie a des audaces d'exécution qui caractérisent l'art grec d'Asie, non seulement sous les Séleucides, mais pendant toute la période romaine. La sculpture de Didymes et celle du temple construit à Balbek au temps des Antonins ont à peu près le même style.

Rayet a signalé les dispositions particulières du temple de Didymes, de ce « mantéion » comprenant un sanctuaire à ciel ouvert, accessible seulement aux prêtres et situé en contre-bas du péristyle du pronaos et de l'oïkos où se tenaient les pèlerins qui venaient consulter l'oracle. Les pilastres qui décoraient le mur de ce sanctuaire ont leurs chapiteaux ornés sur la face principale tantôt d'une touffe d'acanthe, d'où partent des rinceaux du plus beau style, tantôt de griffons affrontés. Le décor des chapiteaux de pilastres est aussi varié que ceux des bases de colonne. L'art grec d'Asie, comme l'art français au Moyen-Age, n'admettait pas les répétitions, et le sculpteur traitait la décoration si librement que, sur la face du même chapiteau, les rinceaux sont dissymétriques et les fonds inégalement creusés suivant les saillies de la sculpture. Cette liberté dans l'exécution est étrangère aux traditions de l'art dorien.

La sculpture, désormais, est traitée dans l'art grec comme une broderie légère qui enveloppe les formes en respectant le profil : c'est une décoration d'applique, dans laquelle l'ajourage régulier des feuilles contribue à l'effet décoratif. Ce procédé était appliqué à Eleusis dans les monuments de l'époque gréco-romaine, et il est très apparent dans le décor des cimaises et des chapiteaux.

Les touffes et les rinceaux d'acanthe deviennent l'ornement caractéristique qui, de la Grèce asiatique, passe dans la Grèce continentale et dans l'Italie, avec des attributs de style oriental tels que le griffon. Le buste du griffon remplace la volute dans le chapiteau d'Éleusis. Nous retrouvons ces griffons employés à Pompeï comme supports d'une table de marbre dans la maison de Cornelius Rufus, et c'est encore le griffon, déformé par l'art romain, qui orne les frises trouvées au forum de Trajan.

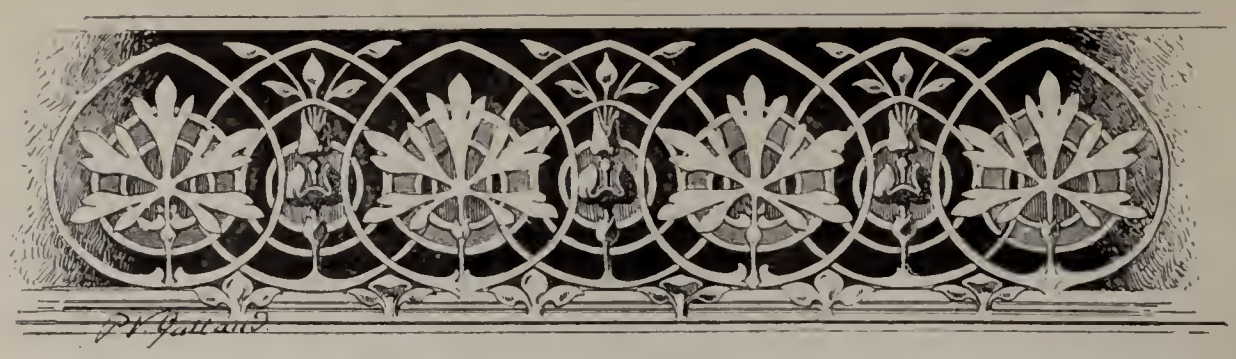
Les types créés dans l'Hellade au temps de la domination romaine survivent dans l'art grec, renouvelé par le christianisme, et j'ai constaté que le chapiteau caractéristique de la Tour des Vents, ou celui qui est conservé au théâtre de Dionysos, avec sa double rangée de feuilles d'acanthe et de feuilles d'eau, a été reproduit en Grèce pendant toute la durée de l'empire byzantin, à Daphni, à Mistra, et transplanté à Venise au transept nord de l'église Saint-Marc.

Ainsi, l'influence de l'art grec qui, durant cinq siècles avant l'ère chrétienne, s'était étendue jusqu'aux limites du monde antique, s'exerçait encore en Orient comme en Occident lorsque l'art grec, avec une merveilleuse souplesse, transforma ses méthodes de construction et son décor pour les approprier aux exigences d'un nouveau culte. C'est l'art grec qui s'implante dans l'Italie du nord comme dans la France méridionale lors de l'établissement des Goths en Occident. C'est l'art grec qui forme nos premières écoles de sculpture décorative en Languedoc, en Aquitaine, en Bourgogne et en Auvergne. J'ai prouvé par de nombreux exemples, tirés de la crypte de Saint-Seurin à Bordeaux, du temple Saint-Jean de Poitiers

et de la crypte de Jouarre, les liens étroits qui unissent la décoration des monuments mérovingiens ou carolingiens à celle des monuments grecs qui s'élevaient, vers le même temps, dans l'exarchat de Ravenne. L'influence de l'art grec n'a cessé en France qu'au moment où l'art français, né dans le domaine royal, manifestation du génie national à une époque glorieuse entre toutes, interpréta dans un sens rationnel comme l'art grec la flore et la faune de notre pays, et appliquait un nouveau décor à un nouveau mode de structure.

La décoration logique de l'art grec, qui a tenu dans le monde une si grande place, est admirablement appropriée à l'éclatante lumière du ciel, qui associe dans une magnifique harmonie les colorations les plus vives et donne une valeur aux moindres reliefs. Pour la comprendre, il faut avoir vu l'Acropole au coucher du soleil, lorsque ses monuments prennent leurs tons d'or rouge et sont inondés de lumière jusque dans les ombres; il faut avoir visité le Parthénon par une de ces nuits claires où le monument, simplifié par l'éclairage de la lune, semble presque intact, où l'œil perçoit à travers les colonnes la plaine de l'Attique, la mer et Salamine. Le magnifique décor de l'art grec, c'est le ciel de la Grèce, dessinant les minces annelets du chapiteau dorien, accentuant les détails de la frise des Panathénées. Aussi, l'imitation des formes grecques sous un ciel septentrional est-elle une erreur. Les artistes français qui, au XIIIe siècle, imaginaient des profils largement évidés, forçant par les saillies des arêtes les oppositions d'ombre et de lumière, étaient plus près de la tradition grecque que ceux qui ont copié les formes d'un art étranger à notre civilisation et à notre climat. Si l'art grec ne peut nous fournir des formes à copier, il est la plus admirable expression du génie d'un peuple, et c'est par là qu'il nous donne encore le meilleur et le plus moderne des enseignements.

LUCIEN MAGNE.



CHRONIQUE DU MOIS

LES DISTRIBUTIONS DE PRIX AUX ÉCOLES D'ART DÉCORATIF

Un discours de M. Henri Roujon. — M. Georges Berger à l'École de Limoges. L'École de Saint-Étienne et M. Ed. Corroyer.

Cette *Revue* a parlé trop souvent et depuis trop longtemps de l'enseignement donné à l'École des Arts décoratifs (*Section des jeunes gens,* rue de l'École-de-Médecine, et *Section des jeunes filles,* rue de Seine) pour qu'il soit utile de revenir sur un sujet que des raisons d'actualité ramènent chaque année, au mois d'août, sous notre plume. Nos lecteurs savent à quoi s'en tenir sur la façon magistrale dont M. Louvrier de Lajolais, admirablement secondé par MM. Génuys et Colin, dirige cet établissement sans rival. Ils connaissent aussi l'incessante campagne menée sans succès, hélas! depuis plus de quinze ans, contre l'indifférence navrante du gouvernement qui laisse tomber en ruines les murs de cette École si importante, au mépris de la santé des élèves, et en dépit de toutes les protestations de la Commission d'hygiène! Quand donc se décidera-t-on à une reconstruction que tout le monde réclame?

Cette année, pour la première fois, croyons-nous, depuis qu'il est directeur des Beaux-Arts, M. Henri Roujon est venu présider la distribution de prix de l'École des Arts décoratifs. C'est une cérémonie toujours charmante, qui a un caractère très particulier, grâce aux liens d'affection qui unissent à M. de Lajolais ses professeurs et ses élèves. M. Roujon a prononcé un discours qui a été très goûté. Il a dit des choses que tout le monde sait et pense; mais il les a dites avec émotion, avec justesse, avec un tact infini.

Son allocution a porté sur la nécessité plus impérieuse que jamais qu'il y a, pour les élèves de nos écoles d'art décoratif, de travailler énergiquement. A force d'instruire les autres, la France a enseigné aux nations rivales le secret, sinon de la vaincre, du moins de la combattre sur le terrain de l'art et du goût. « Sachez, a-t-il dit, que nos rivaux sont devenus peu à peu de redoutables adversaires. La victoire décisive sera chèrement disputée. Si l'on avait demandé, il y a un demi-siècle, à un homme de n'importe quel pays : « A qui appartiendront » dans l'art et l'industrie l'hégémonie et la maîtrise? » il eût répondu sans hésiter : « A la » France. » Eh bien, aujourd'hui, le même passant, interrogé de même, se recueillera un instant et fera cette réponse : « A la France, si elle sait le vouloir! »

Voilà, en vérité, qui est excellemment dit. M. Roujon ne doute pas d'ailleurs que la jeunesse française ne soit pourvue du meilleur appareil d'enseignement que l'État puisse

offrir. Il a eu pour les maîtres de l'École des Arts décoratifs des mots délicats et des éloges heureusement trouvés. « Ne parlons point de votre directeur. Lajolais n'aime pas les banalités et, pour qu'on ne fasse plus son éloge, il lui a plu de le rendre banal à force de le rendre indiscutable. Il me permettra du moins de rendre un hommage ému et reconnaissant à ceux qui l'assistent, à cette pléiade de professeurs, pauvrement payés, ardents à la tâche, toujours prêts à se sacrifier, à ce personnel incomparable que je remercie et que je salue! »

L'exposition des œuvres des élèves a été ouverte, comme d'habitude, aussitôt après la cérémonie de la distribution des prix à la Sorbonne. Malheureusement, cette exposition ne dure que huit jours. Elle a témoigné, cette fois encore, de progrès sérieux. S'il n'y a pas d'œuvres d'ordre exceptionnel, du moins le niveau général ne cesse de monter. C'est de bon augure. Dans la Section des jeunes gens, rue de l'École-de-Médecine, nous signalerons principalement les projets et études de concours des élèves Robichon, qui a obtenu le grand prix d'honneur, Chadel, Paquet, Rioux, etc. Dans la Section des jeunes filles, rue de Seine, mentionnons Mlles Claire Chotel, Cassignol et Vuillet.

*
* *

L'École des Arts décoratifs de la ville de Limoges n'est, en quelque sorte, que le prolongement de celle de Paris, puisqu'elle se développe et grandit sous la même direction qui a été si favorable à son aînée. C'est M. Georges Berger, président de l'Union centrale, qui, le dimanche 1er août, entouré de tous les principaux personnages officiels du département de la Haute-Vienne, a prononcé le discours de distribution de prix. Voici ce document :

MESDAMES ET MESSIEURS, MES JEUNES AMIS,

Dès mon âge le plus tendre j'ai été possédé de l'envie de connaître votre ville. Ne m'avait-on pas raconté que celle-ci était pavée d'émeraudes? mais on avait omis d'ajouter que ces émeraudes non cristallisées n'étaient pas les brillantes escarboucles que mon imagination d'enfant entrevoyait dans une Limoges des *Mille et une Nuits*.

Je me suis rendu compte plus tard que le silicate d'alumine ne vous a pas été aussi ingrat que ma désillusion naïve aurait pu me le faire supposer. En effet, sous une autre forme géologique, sous celle du Kaolin, le silicate d'alumine a permis, depuis plus de cent années, à votre cité et à votre région, de répandre à travers le monde de glorieuses porcelaines qui sont devenues sans rivales. Vos produits ont toujours été tellement remarqués qu'à la fin du XVIIIe siècle, le premier atelier de Limoges avait obtenu que ses objets circulassent dans toute l'étendue des fermes sans acquitter de taxe; ce même atelier devint ensuite, pendant quelques années, une succursale officielle de Sèvres, alors que notre grande manufacture royale traversait l'une des plus belles époques de sa fabrication.

Mais ces considérations géologiques et ces souvenirs historiques n'ont pas suffi pour m'attirer vers Limoges à partir du jour où l'amour des Arts décoratifs s'est développé en moi, à la suite de voyages en tous pays et après des études spéciales.

J'ai eu la bonne fortune inappréciable de connaître et de fréquenter deux hommes, dont les noms seuls indiquent que j'ai été à bonne école et que les arts céramiques ne me sont pas étrangers. Je veux parler d'Adrien Dubouché et d'Albert Jacquemart.

Il me semble encore écouter Adrien Dubouché quand il me racontait certaines soirées, qu'il appelait les soirées de gala de Sèvres. C'étaient celles où Brongniart, le savant et enthousiaste réparateur de la Manufacture royale après les désastres et les ingratitudes artistiques que la Révolution avait laissé infliger à cette grande maison, faisait solennellement assister ses convives de choix à la mise en feu d'un four dans lequel des pâtes dures décorées allaient supporter l'extraordinaire température de 2,000 degrés.

Combien de fois aussi, en 1867, en 1868, en 1873, et jusqu'aux derniers jours de sa vie si noblement remplie, Adrien Dubouché m'a-t-il fait part, à propos de votre école et de votre musée dont il a été le créateur, de ses projets, de ses soucis, de ses rêves ardents concernant la prospérité et l'avenir de l'industrie limousine.

Quant à Albert Jacquemart, elles sont envolées les heures pendant lesquelles il voulait bien commenter devant moi les chapitres et surtout le premier paragraphe de son introduction de l'*Histoire de la Céramique*, qu'il était à la veille de publier? Ce paragraphe devrait être inscrit au frontispice de tous les établissements dans lesquels on fabrique la céramique artistique et industrielle, de toutes les écoles et de tous les musées où l'on enseigne, où l'on démontre les harmonies réciproques de la forme et du décor. Le voici; laissez-moi vous le lire comme un verset de l'Evangile des Arts décoratifs: « Un philosophe cherchant parmi les produits de l'industrie humaine celui qui pourrait

» permettre de suivre, à travers les âges, les progrès de l'intelligence, et donner la mesure approxi-
» mative des tendances de l'homme vers les choses de l'art, devrait incontestablement s'arrêter à la
» céramique. »

Adrien Dubouché et Albert Jacquemart ne sont plus! mais deux hommes avec lesquels je suis en relations assidues, deux hommes auxquels je suis attaché par les liens d'une ancienne et affectueuse collaboration, subsistent. Je distingue en eux les héritiers respectueux et fidèles de ceux dont nous honorons la mémoire, ce sont MM. Paul Gasnault et Louvrier de Lajolais. Grâce à leur fréquentation, par mes souvenirs personnels, et, je le déclare hautement, en raison de ce que j'ai vu depuis que je m'occupe de l'*Union centrale des Arts décoratifs*, et que je préside au fonctionnement des services de cette Société, j'ai appris à connaître intimement l'École de Limoges. Je ressens pour elle la haute estime qu'elle mérite.

Ardente aux luttes instituées par l'Union centrale entre les écoles de dessin et d'art décoratif de France, elle a conquis ses premiers lauriers sous mes yeux. Nous l'avons, mes collègues et moi, encouragée comme une fille aînée en attribuant, chaque année, pour le lauréat de son prix d'honneur, la médaille de vermeil de notre Société. Elle est la seule école en France qui reçoive de nous ce témoignage d'intérêt très justifié.

Président de cette Union centrale des Arts décoratifs dont Adrien Dubouché a été, dès les premiers jours de sa fondation, le collaborateur aussi dévoué et intelligent que généreux, je suis heureux de venir constater le succès grandissant de son œuvre comme je l'ai fait déjà en 1889 lorsque votre École a remporté la grande médaille dans la section où elle avait brillamment figuré au Champ-de-Mars.

M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts m'a fait une insigne faveur en me déléguant l'honneur de présider votre distribution de prix. Laissez-moi répondre à votre accueil bienveillant et flatteur en vous assurant que j'ai la conscience qu'afin de bien remplir ma mission, je dois vous parler comme un vieil ami, tenu au courant de vos travaux antérieurs, très en mesure de juger la valeur de ceux que vous exposez aujourd'hui en les comparant à ceux du passé. Tolérez donc que je vous fasse part de mes impressions.

Une œuvre, si sagement conçue qu'elle soit, ne porte pas ses fruits immédiatement. Remanier toute une théorie de l'enseignement des arts du dessin; substituer à la copie servile des images l'observation directe des formes en relief; initier les jeunes élèves à l'analyse des éléments naturels; développer méthodiquement des qualités d'invention que l'instinct seul ou la fantaisie imaginative risqueraient de laisser incomplètes ou troublantes; enseigner que l'art du décorateur est un art de subordination, d'obéissance, dont les convenances sont tout autres que celles de l'art libre du peintre de tableaux ou du statuaire, — voilà un programme qui ne s'impose pas sans difficultés, sans résistances raisonnées ou irréfléchies et, par conséquent, sans le sacrifice de beaucoup de temps.

Eh bien! quand on se livre, comme je l'ai fait avant de venir vous trouver, à l'examen de vos premières compositions de concours à l'Union centrale; quand, dans vos archives, on passe en revue les travaux successifs de vos prédécesseurs; quand on a, comme je l'ai parfaitement présent à la mémoire, le souvenir de votre excellente exposition de 1889 que j'étais venu provoquer ici, en 1888, en compagnie du regretté sénateur Teisserenc de Bort, il est permis de croire qu'on est suffisamment renseigné pour venir vous complimenter de ce que vous montrez aujourd'hui.

Je me plais à vous dire que je constate un réel progrès. Dans vos classes supérieures, on ne discerne plus seulement de bons exercices où la main, formée à reproduire docilement l'impression des choses vues, affirme des qualités de métier; on y trouve d'heureuses tentatives d'arrangements décoratifs, appuyées sur des connaissances sérieuses d'ordre, de construction et d'appropriation raisonnée de la décoration à la forme ainsi qu'à la destination de l'objet.

Les cours de composition ont permis à ceux qui les fréquentent de trouver d'autres ressources que celles puisées au souvenir des choses connues, et c'est sans timidité qu'ils entreprennent la création de pièces et de décors dont l'invention leur appartient en propre.

Les carreaux de revêtement; les plaques de décoration intérieure et extérieure dont les premiers essais datent de quinze ans déjà; le décor simple et sans modelé des coupes et des vases; l'ingéniosité très délicate qui préside aux compositions d'après des modèles empruntés aux plantes, voilà autant de motifs pour moi d'offrir sans ménagement mes félicitations aux élèves de l'École de Limoges.

Mais, si je loue les élèves, c'est aux maîtres que revient l'honneur de résultats aussi remarquables. L'unité de leurs enseignements est exprimée partout, en même temps que l'efficacité de leur contrôle se révèle dans une perfection croissante de l'originalité et de l'exécution. Honneur à ces maîtres qui, sous l'inspiration du créateur de l'École, ont la préoccupation de voir s'élever le goût de notre race parce qu'ils comprennent que celle-ci risquerait de devenir la victime des défauts de ses qualités de délicatesse et surtout de hardiesse, si l'instruction la plus solide ne cessait de l'écarter de l'art prétentieux contraire au bon renom de nos arts industriels.

La concurrence étrangère nous guette audacieusement, elle ne nous pardonne pas de rester les premiers dans l'art d'ennoblir la matière.

ART MODERNE. — DOCUMENTS D'ATELIER

7 6

5

2

4

1

3

Alfred ARON, 30, rue Lebrun, Paris.

1. - C. BOIGNARD : Panneau en bois sculpté. — 2. - Th. GUÉRIN : Stalle en bois sculpté.

3 - E. BRIDELANCE : Tasse à café en porcelaine. — 4. - V. BOURGEOIS : Bande de tapisserie basse-lisse.

5. - C. BOIGNARD : Composition pour tissu. — 6, 7. - V. BOURGEOIS : Vitrail.

Et vous, mon cher Lajolais, mon vieux camarade, ai-je besoin de vous dire la joie profonde que j'éprouve en me voyant à vos côtés dans cet asile de l'art décoratif que vous fécondez par vos conseils et votre action, que vous animez par les tressaillements de votre cœur d'artiste et de patriote, que vous avez la volonté de perfectionner toujours? En m'arrêtant devant ces admirables cartons de fleurs peintes à l'aquarelle par vos élèves de Limoges que ne surpassent pas leurs jeunes camarades des Écoles d'arts décoratifs de Paris, j'aurais aimé pouvoir y cueillir quelques branches, pour vous en tresser une couronne du mérite directorial. La récompense aurait eu beaucoup de prix à vos yeux parce qu'elle serait venue de votre École de Limoges, et parce que ce sont les récompenses simples que préfèrent les hommes de votre désintéressement.

Hélas! la récompense suprême que j'aurais souhaitée pour vous, il est impossible qu'on vous la décerne. J'aurais voulu, quitte à laisser la plus douloureuse et la plus sainte des émotions envahir la femme généreuse qui porte si noblement son nom, voir la sympathique figure d'Adrien Dubouché se dresser à nouveau devant nous sous les plis ondoyants de cette bannière qu'ont exécutée pour l'École de médecine de Limoges les jeunes artistes qui nous entourent; vous auriez trouvé votre récompense, mon cher ami, dans la joie qu'eût éprouvée votre prédécesseur vénéré, en revoyant son École dans l'état où vous avez su la mettre, en parcourant les collections enrichies de ce Musée qu'il avait créé, non pas pour qu'il portât son nom, mais afin de révéler ce qui est véritablement beau dans cet art de la céramique et de la porcelaine qui fait la gloire et la fortune de Limoges.

Mesdames, Messieurs, mes jeunes amis, j'ai dit tout ce qu'il m'était permis de dire sans lasser votre bienveillante, attention. Que l'École de Limoges se prépare à occuper une nouvelle place considérable et plus que jamais digne d'elle dans la prochaine fête du travail que l'année 1900 verra s'ouvrir! Ses élèves y seront parmi les champions les plus remarqués de l'enseignement de l'art industriel dans notre beau et cher pays de France.

*
* *

Nous terminerons cette chronique... scolaire par quelques mots sur l'École régionale de Saint-Etienne qui, elle aussi, est en très bonne voie, et qui a eu la chance, cette année, d'avoir, pour sa cérémonie de distribution de prix, un discours de M. Ed. Corroyer. L'éminent architecte, vice-président de l'Union centrale, membre de l'Institut, avait été délégué par le Ministre des Beaux-Arts. Il a fait entendre aux jeunes Stéphanois des paroles judicieuses dont sa compétence d'artiste a augmenté l'autorité. Il leur a démontré que l'originalité, en art, n'est pas le résultat du hasard, on ne l'acquiert que par des études sérieuses. A notre époque, on montre trop de tendance à produire avant de savoir. Il faut d'abord s'instruire. Pour trouver du nouveau, il ne suffit pas d'assembler sans méthode des éléments quelconques et capricieusement tourmentés. Il est de toute nécessité d'observer avant tout les grandes lois de proportion, d'harmonie, de clarté qui régissent tous les éléments naturels. Les plantes, les fleurs dont les artistes cherchent à s'inspirer, ne se développent que d'après des règles immuables. Leur aspect, leurs dimensions, leur caractère, leur grâce et leur poésie même, tout cela est soumis à certaines conditions que la science botanique nous enseigne. Pareillement, c'est avec de sérieuses connaissances en géométrie, en architecture, et après des études spéciales sur les matériaux qu'il emploie que l'artiste pourra le mieux mettre à profit ses facultés imaginatives.

Nous résumons fort mal cette aimable allocution qui a été une leçon nette et précise, en sa concision cherchée. Mais on devine ce qu'un homme du goût et de l'esprit de M. Corroyer a pu dire sur ce thème. Il ne s'est pas contenté de bien dire, il a donné un prix de 100 francs à l'élève Govon dont les succès à l'École régionale de Saint-Étienne lui ont paru mériter ce généreux encouragement.

JUDEX.

PROGRAMME DU IIe CONCOURS

ORGANISÉ EN VUE DE

L'EXPOSITION DE 1900

Le concours a pour objet de provoquer, sans distinction de genre d'aucune sorte, la création de compositions décoratives répondant aux besoins les plus variés de l'existence contemporaine.

Ces compositions peuvent comprendre — que ce soit sous forme d'ensembles ayant un caractère d'unité, ou que ce soit sous forme d'objets d'usage déterminé :

1° Le décor fixe ou mobile de l'habitation (architecture d'intérieur, mobilier, ustensiles, etc.);

2° L'ornement de la personne (étoffes, bijoux, etc.).

Le concours est ouvert à tous les artistes et industriels français, en laissant à chacun la plus grande liberté pour l'invention et le choix des projets qui seront présentés.

Le but de l'Union centrale est de provoquer des idées nouvelles qui puissent non seulement servir à l'embellissement des demeures luxueuses, mais encore et surtout faire pénétrer l'Art dans l'existence du plus grand nombre. En conséquence, les concurrents sont mis en garde contre la tentation trop habituelle dans les concours de créer, au lieu d'objets d'un prix abordable et d'une utilité courante, des œuvres à effet d'une richesse exceptionnelle et d'une exécution coûteuse.

Les concurrents sont invités à ne pas perdre de vue la devise de l'Union centrale : *le Beau dans l'Utile.*

RÈGLEMENT DU CONCOURS DU IIe DEGRÉ

(ŒUVRES EXÉCUTÉES)

I. — Pour concourir, il faut justifier de la nationalité de Français.

II. — Tout pastiche, toute copie ou imitation servile d'un style caractérisé seront écartés.

III. — Est admise à ce concours toute œuvre d'art décoratif, pourvu qu'elle soit absolument terminée et exécutée dans sa forme et sa matière définitive en vue de sa destination.[1]

Concours de l'Union centrale en vue de l'Exposition de 1900 (1er degré).
P. Brun : Projet d'étoffe de tentures en soie brochée *(prime de 1,000 fr.)*.

Aucune des œuvres présentées ne devra avoir été mise dans le commerce ou avoir figuré dans une exposition ou un concours antérieur dans sa forme définitive.

Elle ne pourra y avoir figuré qu'à l'état d'esquisse.

IV. — Les œuvres présentées au concours ne devront porter aucune signature visible. Chacune d'elles devra être marquée d'un signe apparent (dessin ou monogramme) et accompagnée d'un pli cacheté reproduisant le même signe extérieurement, et dans l'intérieur les nom, prénoms, adresse, lieu et date de naissance des concurrents avec encore le même signe. Les artistes sont invités à indiquer le prix de leur œuvre.

V. — Les concurrents devront remettre leurs œuvres au siège de l'Union centrale des Arts décoratifs, 19, rue des Bons-Enfants, du 10 au 15 février 1899.

VI. — Le Jury établira d'abord le choix et le classement des ouvrages présentés au seul point de vue de leur valeur artistique, et procédera ensuite à l'attribution des primes en tenant compte tout à la fois de cette valeur artistique et de la somme de temps, d'efforts et d'argent dépensés.

VII. — Le montant global des primes en argent de diverses valeurs pourra atteindre 30,000 francs.

VIII. — L'Union centrale se propose d'acquérir parmi ces œuvres récompensées celles qui conviendraient pour son musée.

Le Conseil d'administration de l'Union centrale fixera la somme à employer pour ces acquisitions d'après le résultat du concours.

IX. — L'Union centrale laisse aux auteurs des œuvres acquises la propriété de leur exploitation commerciale, mais se réserve le droit d'exposer ces objets jusqu'à la fin de l'Exposition de 1900 où elle les fera figurer dans une installation spéciale.

X. — Les œuvres primées mais non acquises restent la propriété absolue de leurs auteurs, mais l'Union centrale se réserve le droit de les faire photographier ou dessiner pour sa bibliothèque ou pour les faire reproduire dans ses publications.

XI. — Le Jury ne connaîtra que les noms des auteurs qui apparaîtront à l'ouverture des enveloppes, tout en engageant les concurrents récompensés à désigner leurs collaborateurs artistiques.

XII. — Le Jury chargé de se prononcer sur la valeur des œuvres présentées au concours sera composé :

1° Pour moitié de membres du Conseil d'administration de l'Union centrale;

2° Pour moitié de membres de la Commission consultative.

Il y aura une exposition publique du concours avant et après le jugement.

Le programme est distribué à toute personne qui en fera la demande, au siège de l'Union centrale, 19, rue des Bons-Enfants et à sa Bibliothèque, 3, place des Vosges.

Août 1897.

VU :

Pour le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs,

Le Président,

GEORGES BERGER, député.

Le Directeur-Gérant : Victor CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11.

LES

ARTS DÉCORATIFS AUX SALONS DE 1897

LE CHAMP-DE-MARS

(Suite)[1].

On voudra bien me dispenser de revenir sur les points théoriques, précédemment étudiés.

Quand on analyse, l'une après l'autre, deux expositions parallèles, ouvertes aux mêmes arts, les principes posés à l'endroit de la première valent aussi pour la seconde. Vu de haut, le Salon du Champ-de-Mars est plus libre, plus affirmatif, plus varié, plus vivant que celui du Palais de l'Industrie, mais il ne se réclame pas, à tout prendre, d'esthétiques opposées. Tout est dans l'organisation et l'humeur de chaque groupe, non

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 17e année, pages 145, 161, 231 et 263.

dans les doctrines foncières. C'est mauvaise foi de prétendre, aujourd'hui, que l'excentricité règne particulièrement sur la rive gauche du fleuve parisien. Les Champs-Élysées s'efforcent, en effet, d'année en année davantage, d'imiter la Société dissidente jusqu'en ses exagérations, à ceci près que le milieu reste sensiblement plus banal. Aussi bien, laissons aux petits philosophes improvisés l'étonnement puéril, prompt aux indignations, en présence des paradoxales tentatives et, parfois, des plus justifiables audaces, et courons aux faits — je veux dire aux œuvres.

I

LES ARTS D'ARCHITECTURE

La section d'architecture est constituée, ici, suivant un esprit spécial : elle ne comprend pas uniquement des projets ou des restaurations en plan, en élévations, en coupes; elle admet encore, sans distinction de matière, tout ce qui participe à l'architectonie et joue un rôle concerté dans la construction, l'aménagement, l'ornementation, l'ameublement final de telle ou telle partie d'un édifice. Je ne dissimule pas qu'un certain désordre règne aux classifications générales. Les sections sont, en elles-mêmes, si arbitrairement conçues, que maintes séries d'objets se répartissent, à l'état d'envois isolés, entre l'Architecture, la Sculpture et l'Art appliqué, et qu'il en résulte, ni plus ni moins qu'au Palais de l'Industrie, du flottement ou de l'incohérence. Mais on se réjouit, par contre, à trouver sur son chemin des ensembles composés, des intérieurs raisonnés, munis de leurs tentures, leurs papiers peints, leur plafond orné, leur vitrerie, blanche ou polychrome, leur poêle ou leur cheminée, leurs tapis et leurs meubles. Rien ne fait mieux apercevoir les tendances et juger des essais. C'est par cette latitude acquise aux artistes de nous offrir des cadres tout préparés pour la vie, soit individuellement, soit collectivement, que vaut surtout, à mon avis, ce département du Champ-de-Mars, et nous voyons là, sans contredit, un acheminement vers la section décorative plus amplement ordonnée dont j'ai, dans une autre étude, esquissé le programme. En ce qui touche les conceptions monumentales proprement dites, ce Salon est fort pauvre. Il n'y a pas lieu de s'y arrêter.

Le désir est visible de créer une harmonie dans les appartements, — en termes plus clairs, d'établir une concordance de couleurs agréables à l'œil entre le ton des plafonds, des boiseries, des étoffes drapées, des papiers de muraille, des tapis de pied. A l'égard du mobilier, le rêve le plus ordinaire est d'inventer des meubles légers, répondant volontiers à des fins multiples, peu encombrants, faits pour tirer le plus grand parti possible d'espaces réduits. Partout, des tablettes en des sens divers, des étagères, des tiroirs, des niches, des recoins combinés à quantité de desseins. Un cabinet de travail de M. Hector Guimard a, pour pièce essentielle, une bibliothèque terminée, à gauche, par un petit corps arrondi, en avancée, à l'intention des livres rares, et, à droite, ménageant, sous une façon de baldaquin concave, une sorte de présentoir où l'on pourra loger des bibelots, des poteries et des statuettes, au-dessus d'un pupitre rabattu. En un cabinet de toilette, M. Charles Plumet dispose une table à coiffer accompagnée et comme encadrée de deux tablettes hautes et portée sur quatre pieds

obliques. M. Gustave Reynier imagine un secrétaire en forme de forteresse, flanqué d'une armoire semblable à une tour carrée, évidée à sa base en niche pourvue d'étagères, avec un corps de meuble, surmontée d'autres tablettes en retraite contre la tour, le tout dressé sur des colonnettes, embelli de découpures et de sujets pyrogravés. A force de bonne volonté, l'on en vient à ce comble : une pendule en bois enveloppée de tablettes. M. Pierre Selmersheim en est l'auteur. Qu'on se figure, autour du cadran plein, une large doublure circulaire vide et divisée à la façon d'une armoire — quelque chose comme une roue à palette en miniature. Et combien de guéridons à tiroirs s'ouvrant

CH. PLUMET : Table à coiffer.

de toutes les manières, de tables-étagères, de tables-cartonniers, de vitrines à plaquer sur une paroi disponible! Peu de décoration, sauf un peu de marqueterie par-ci, de sculpture ou de pyrogravure par-là. Ces meubles ne sont, à la vérité, d'aucun style historique, mais, d'une part, l'influence anglaise s'y laisse souvent reconnaître, et, de l'autre, ils sont, en général, plus bizarres qu'élégants et attrayants.

Je ne crois pas que les producteurs aient raison d'envoyer au Salon des ébénisteries secondaires, quelques-unes ayant l'apparence de combinaisons inventées par un amateur pour son propre usage, quelques autres empreintes du caractère de modèles industriels. La sagesse serait de n'exposer en un lieu d'art que des œuvres d'art. S'il est bon que le meuble occupe sa place au Salon, il reste sous-entendu qu'on nous montrera, avec tous les raffinements utilitaires qui conviennent, autre chose que de la menuiserie et de la tabletterie commune. Ne sait-on pas que le beau et l'utile sont distincts? Nous

voulons qu'on les unisse; nous nous élevons contre la stérile magnificence; mais c'est folie de croire qu'un objet est beau uniquement parce qu'il est commode. Plusieurs conditions doivent être réunies et convenablement équilibrées. Or, en ce qui nous est soumis, elles ne le sont guère.

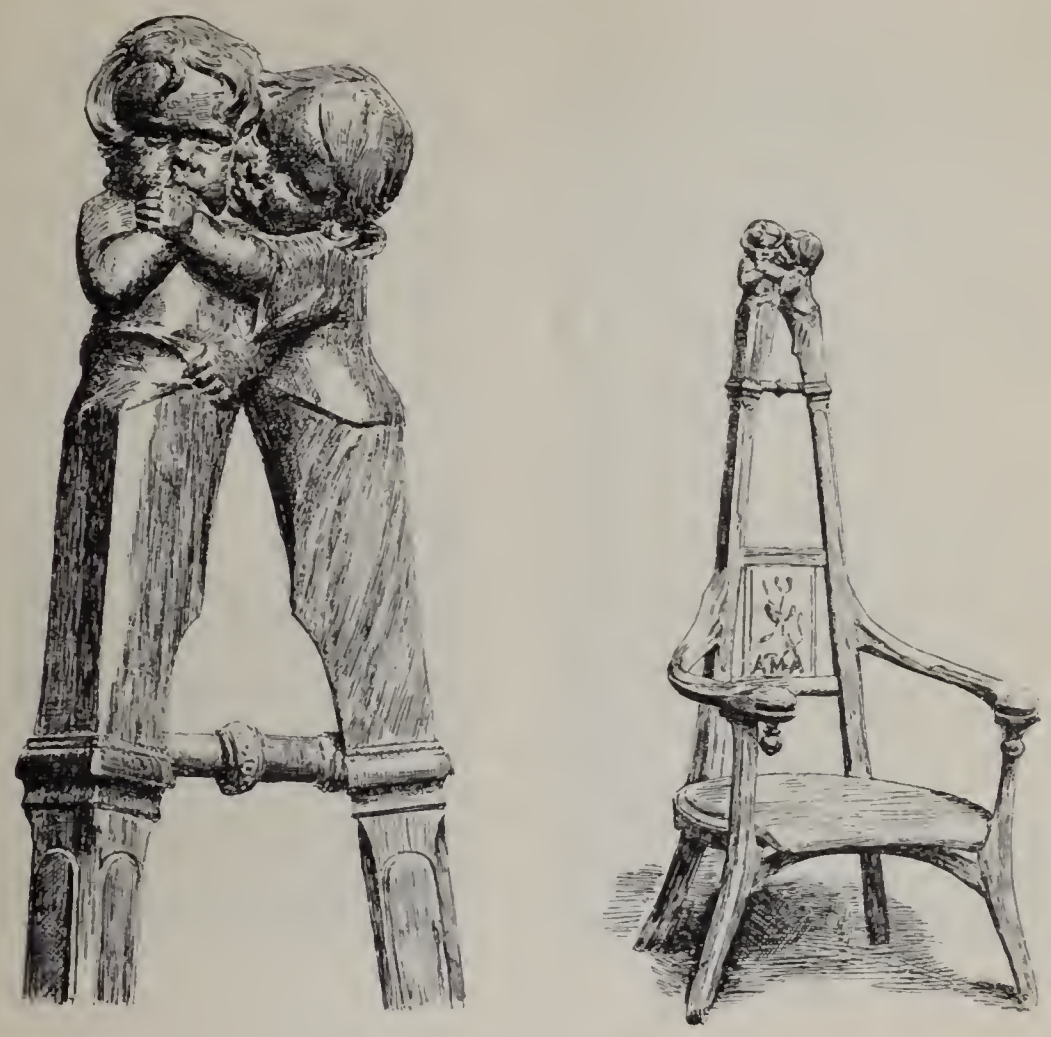
Que si l'on s'enquiert des meubles sculptés, j'en puis signaler un des plus étranges

Ch. Plumet : Bibliothèque à volets, petit bureau, etc.

de M. Rupert Carabin : une figure de femme, assise dans un hamac, taillée en plein bois d'un ciseau très ferme, et soutenant un coffre vitré à ses deux extrémités et fermé, sur sa face, d'un bas-relief énigmatique, où surgissent trois figurines nues, dont une debout sur un coffret. Je suis médiocrement féru de ce petit monument appelé, au dire du catalogue, à remplir une encoignure et à recéler des « bibelots ». Le goût m'en paraît douteux. Cependant, je rends comme à l'ordinaire cette justice au sculpteur qu'il est ouvrier robuste et que sa manière lui appartient. M. Carabin a, d'ailleurs, le mérite de varier ses tentatives. Ses neuf statuettes en bronze rappelant neuf mouvements de la « danse des écharpes » ou « danse serpentine » de l'Américaine Loïe Fuller, sont d'une

amusante fantaisie. Il est aussi l'auteur de nombreux modèles d'objets d'usage, cendriers, pots à tabac, drageoirs, plateaux, encriers en bronze ou en céramique. Mais, encore un coup, son meuble est bien lourd, d'un symbolique bien compliqué, d'une recherche statuaire par trop débordante.

En marqueterie, deux panneaux exécutés par M. Georges Chevrel, d'après des cartons de M. Edme Couty, nous intéressent par l'excellence de leur travail. L'un nous



J. Dampt : Chaise pour enfant en bois sculpté.

fait apparaître des lys, l'autre des fleurs rouges sur des fonds de ciel et de paysage spirituellement schématiques. On voudrait voir, seulement, comment ils seront encadrés dans une structure en bois et l'effet qu'ils produiront dans l'œuvre. Si parfaite que soit une marqueterie, elle brille isolément d'une lumière vaine. M. Émile Gallé n'a jamais commis la faute de nous présenter à part des morceaux de mosaïques en bois teintés. M. Chevrel ne devrait pas la commettre.

A l'art de l'ameublement appartiennent les étoffes de tenture historiées dans le tissu même ou de main de brodeur et les papiers peints. Je regrette d'avoir à constater que la verve de nos décorateurs se dépense fort peu au Salon en ces ordres d'idées. Certaines formules tirées de la nature végétale, le lys, l'iris, la pivoine, le bouquet de feuilles et de fleurs de marronniers, reparaissent constamment et presque toujours de la même façon. Différents projets à imprimer, à tisser ou à broder sont signés de

M. Louis Clermont et de M. Couty, tous du même esprit. J'y joins une jolie frise de M. Félix Aubert brodée de paons bleus et jaunes, et une tapisserie de technique un peu grosse, mais de tons assez harmonieux, de M. Ranson, où trois jeunes femmes en robes brunes font ployer, pour cueillir des fruits, les branches d'un pommier. Cette série me frappe d'un fort accent d'art décoratif anglais, primitiviste, symboliste ou d'un *simplisme* très complexe. Les arts de la maison en étaient naguère, chez nous, à la

EDME COUTY : Panneaux de marqueterie exécutés par M. CHEVREL.

japonomanie; ils en sont, présentement, à l'anglomanie. Le vent de la mode souffle de ce côté. Paris est déjà plein d'intérieurs à l'anglaise. Les artistes feront bien de ne point trop céder à la pression. Notre vie, nos humeurs familières, nos habitudes, nos goûts, nos milieux relèvent si peu du genre anglais!

Un des principaux accessoires de l'architecture, c'est le vitrail. J'ai vu, au Champ-de-Mars, quatre ou cinq verrières intéressantes à des points de vue divers. La première, dessinée par M. Eugène Grasset, réalisée par M. Gaudin, éclairera doucement un vestibule. Une jeune femme en robe saumon, agrémentée de quelques rubans rouges, y joue du violoncelle debout auprès d'un banc de pierre, au milieu d'un paysage de rêve illustré de poudreux cyprès et de buissons à blanches fleurs, et meublé d'une perspective de ville à demi-antique, qui semble toute de diamant. Aux pieds de la musicienne, un paon violet porte haut sa tête. La couleur est sobre et pâle, mais extrêmement fine, quasi diamantée par de curieux ménagements de transparences. J'aime principalement

la bordure formée d'entrelacs violacés semés de cabochons blancs, sur un fond bleu opalisé ou mauve. L'emploi du verre strié donne de charmants effets nacrés.

En de plus grandes proportions et dans une gamme de colorations bien autrement vives, pour égayer l'escalier de la mairie du Perreux, M. Carot a simulé un paysage de jardin villageois, tout éclatant d'énormes fleurs en corbeilles. On dirait d'un riche tapis translucide déployé sous nos yeux. C'est également à l'intention d'une mairie, je suppose, que M. Albert Gsell a fait fraterniser, en un fond de campagne, sous un arbre illuminé de fruits d'or, des paysans de France et des moujiks de Russie. Malheureusement, la composition s'ordonne plus en tableau qu'en vision fenestrale, avec des personnages petits, de faible caractère et trop disséminés, de larges espaces mal remplis et de ternes colorations; mais la bordure en branchettes de chêne et l'enguirlandement en draperies tricolores du soubassement ne sont pas sans ingéniosité. Enfin, en vue d'animer la triple baie très ample d'une monumentale salle à manger, M. Tournel et ses fils ont transcrit sur verre une grande scène de M. Octave Guillonnet: *Sancho Pança, gouverneur de l'île de Barataria, et le médecin.* Au centre, un festin; à droite, des gens de cuisine portant des plats; à gauche, des seigneurs et des dames en observation; au premier plan des fleurs. L'épisode a pour cadre une blanche architecture à colonnes torses et fort sculptées, s'ouvrant sur le plein ciel. Les têtes se détachent sur la vigueur du fond bleu, uni et clair. Ce vitrail, à mon avis, fait trop penser à la peinture. Aucune de ces verrières, à tout prendre, ne nous satisfait absolument; mais toutes trahissent un désir, un effort de renouveau. La vitrerie décorative moderne est en chemin.

EUG. GRASSET : Symphonie.
Vitrail pour petit salon, exécuté par M. GAUDIN.

On n'épuisera jamais les ressources ornementales susceptibles de rehausser une construction. Pourquoi ne pas recourir au cloisonné pour enrichir des pilastres, des archivoltes et des corniches? Telle est l'entreprise à laquelle se livre, actuellement, un Anglais, M. Clément Heaton, au bénéfice de l'escalier du Musée de Neufchâtel, en Suisse. Un peintre helvète, M. Paul Robert, a dessiné les cartons et détaillé les pièces à fondre et à ciseler en bronze; l'artiste anglais procède à l'exécution. Les photographies qu'il a cru devoir envoyer au Champ-de-Mars d'une partie de son chantier sont à trop petite échelle pour nous permettre même d'entrevoir l'effet, mais l'importance et la curiosité de l'épreuve sont indéniables. Le jour où quelqu'un de nos voyages

d'étude nous conduira dans les parages de Neufchâtel, nous nous ferons, assurément, conscience d'aller juger sur place de la valeur des procédés et de la qualité des résultats de M. Heaton. Son très grand vase heptagone en cuivre émaillé de fleurs et de graines de clématite témoigne de sa remarquable dextérité.

Les architectes ont à leur portée les éléments céramiques les plus divers et les plus féconds en applications décoratives. M. Delaherche nous a fourni, à plusieurs reprises, de beaux exemples de carreaux de revêtement en grès polychromé; M. Delpayrat et Mme Lesbros nous montraient naguère une cheminée où le grès étincelait de ces éblouissantes marbrures rouges qu'ils savent si bien discipliner; M. Alexandre Bigot, cette année même, apporte au Salon une cheminée rocaille conçue et modelée par M. Guillemonat et traitée en grès d'un ton verdâtre, mais qui nous eût mieux agréé en marbre. Ce que je vois, en réalité, de plus caractéristique nous vient de M. Muller d'Ivry, chargé par M. Alexandre Charpentier d'exécuter en céramique son colossal relief des *Boulangers* et sa fontaine de *Narcisse*.

HALLOU : Fontaine en grès, exécutée par M. BIGOT.

Je disais, l'an passé, les services que peut espérer le statuaire de l'emploi du grès pour l'immédiate réalisation de ses modèles en une matière plus belle et plus riche que le plâtre; M. Muller, à cet égard, continue sa tâche avec le *Narcisse*. M. Charpentier a imaginé une figure d'adolescent aux membres nerveux, étendu sur un bloc de rocher, au-dessus d'un bassin où il se mire. L'œuvre est imprévue, fine et pittoresque. Je ne sais à sa traduction en grès qu'un défaut : sa coloration verte qui, de loin, la fait prendre pour un bronze. D'une matière à l'autre, il importe qu'on rende impossible toute confusion. Si l'on érige sur une place un monument en grès, on souhaite qu'il vaille par son apparence propre et qu'il ne soit pas une contrefaçon décorative du métal patiné. La palette céramique est assez bien pourvue pour qu'on se dérobe aux équivoques.

J'attache, d'ailleurs, plus d'intérêt au bas-relief des *Boulangers* exécuté à l'aide de briques d'appareil soigneusement estampées et flammées. Il s'agit d'un sujet simple : trois ouvriers boulangers pétrissent la pâte et enfournent le pain et forment, en leur caractère réaliste, mais grand, un commencement de frise monumentale rappelant, à sa manière, la frise des archers du palais de Darius à Suse. Les personnages, avec leur torse nu et leur draperie sommaire, n'offrent que des lignes aisées et nobles. Quelques détails accessoires, des linges suspendus au fond, un seau posé à terre, prennent

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1897) : SCULPTURE ET CÉRAMIQUE.

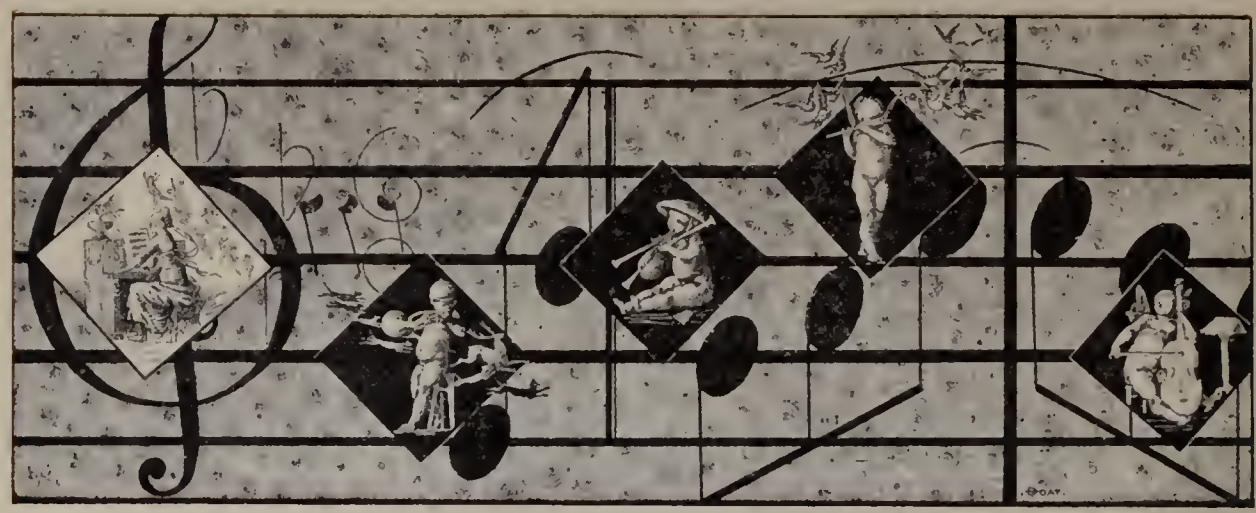
NARCISSE

MOTIF DE FONTAINE PAR ALEX. CHARPENTIER
EXÉCUTION EN GRÈS PAR EMILE MULLER

malheureusement trop de saillie aux yeux sans rien ajouter à l'expression morale ou à l'expression physique et diminuent l'impression décorative. Je conviens aussi que les rouges colorations du four, étant isolées ou sans valeurs correspondantes, troublent un peu la sérénité de l'effet. Mais, cela dit, je n'ai qu'à louer, tant chez le sculpteur que chez le céramiste, cette volonté de tirer parti des antiques leçons de l'Orient au profit des spectacles vivants et de la décoration polychrome de nos édifices. Je crois ce mode architectural de sculpture entrant dans le mur par construction, et non s'y superposant par placage, digne d'encouragement, et je souhaite à la fois que MM. Charpentier et Muller nous en offrent de nouveaux spécimens perfectionnés et que les architectes en fassent usage.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD.

ALEX. CHARPENTIER : Les Boulangers.
Haut-relief exécuté en grès par ÉMILE MULLER.



ESSAIS DE LUTHERIE DÉCORATIVE

A L'EXPOSITION DE BRUXELLES

J'ai envoyé à l'importante Exposition internationale de Bruxelles, ouverte en ce moment, quelques essais de lutherie d'art, décorés rationnellement par un procédé spécial, et, notamment, quatre violons à chacun desquels il m'a plu de donner un titre en harmonie avec la signification cherchée dans son décor. On veut bien me dire que, peut-être, un court exposé des idées qui m'ont guidé dans mon travail serait-il de nature à intéresser certains lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*. S'il en est ainsi, je n'hésite pas. Personne ne saurait voir aux brèves notes qu'on va lire la moindre intention d'apologie de mes ouvrages. C'est à d'autres de les juger. Mais, tout au moins, ai-je le droit, sur des sujets qui me touchent, de rappeler des faits et d'en tirer des éléments de réflexions générales. Je le ferai d'une sincérité complète, à l'intention particulière des producteurs placés dans ma condition, j'entends ayant des traditions et pratiquant personnellement et manuellement leur art.

Depuis le XVIIe siècle, notre famille s'est consacrée, de père en fils, à l'art du luthier, en Lorraine. Elle a produit, et nous continuons à produire, en cherchant toujours à perfectionner notre fabrication, des violons, des altos, des violoncelles et des contrebasses, c'est-à-dire la série complète des instruments constituant ce qu'on appelle généralement le quatuor.

S'il n'y a pas lieu de donner ici un historique de la lutherie lorraine, sujet que j'ai eu l'honneur de traiter, dans une des séances du Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne et à l'École nationale des Beaux-Arts en 1890, et que je me propose de développer dans un prochain ouvrage, on ne s'étonnera pas que je rappelle l'ancienne et

belle existence, dans notre province, d'une école de luthiers rivalisant avec la célèbre école italienne. Les Médard (de Nancy), Tyversus (de Mirecourt), les Trévillot, les Vuillaume à partir de 1605, les Lupot et d'autres encore, en ont été les chefs. Notre ancêtre direct, Claude Jacquot, était, dès 1632, qualifié en des actes publics de « maître luthier à Mirecourt ». Notre maison, par la suite, a été alliée à plusieurs familles de luthiers renommés, notamment avec les Vuillaume, dont la production a gardé un si juste prestige[1].

Il nous a toujours semblé, il nous semble aujourd'hui plus que jamais, que ces souvenirs nous imposaient et nous imposent des devoirs délicats envers notre art. On n'est vraiment fidèle à la tradition qu'en s'efforçant de faire œuvre à son tour, suivant l'esprit de son temps, comme ont fait nos aïeux pour leur époque. Mais, en ce point, il importe de ne laisser prise à aucun malentendu. La forme des instruments à cordes a été fixée par les vieux maîtres, les Amati, les Stradivari, les Guarneri, etc., avec une telle sagesse, un tel sens pratique et une si parfaite entente de la beauté que, jusqu'à ce jour, il n'a paru désirable de la modifier en rien. Quiconque violerait les règles qu'ils ont établies pour la coupe et les proportions des instruments, contreviendrait, par le fait même, aux caractères des sonorités. Les musiciens réclament des violons et non des quintons, des altos et non des violes bâtardes, des violoncelles et non des basses de gambe. Aussi longtemps que la musique instrumentale suivra les voies actuelles, les luthiers pourront, s'ils en ont le génie, créer des instruments nouveaux, mais ils devront respecter les conditions du quatuor à cordes, base avérée de l'orchestre.

En revanche, nous avons le champ libre à l'endroit de la décoration. Le virtuose peut désirer un violon, non seulement excellent, mais encore d'aspect riche. Nous nous sommes de longue date préoccupés de la nature et du ton chaud des vernis. Nous voudrions maintenant pousser nos recherches dans un sens ornemental et expressif, conformément aux tendances de notre temps; notre ambition est d'offrir aux artistes des violons, des altos et des violoncelles rehaussés d'une ornementation significative, qui leur donnerait une physionomie intéressante, pittoresque et brillante en elle-même, sans rien enlever de leurs propriétés acoustiques.

Les sujets de décor ne manquent pas. On peut rappeler par des figures, des emblèmes et des fleurs, toutes les idées qu'éveille la musique, toutes les destinations auxquelles elle peut répondre. La fantaisie est libre de s'exercer sur ce domaine, avec une extrême variété. Seulement il ne conviendrait guère que cette production fût simplement anecdotique. Nous la souhaiterions plutôt poétique et généralisée, sans petitesse d'imitation. D'ailleurs tout en faisant souvent emploi de petits personnages plus ou moins allégorisés, en recourant même, à l'occasion, à des motifs ornementaux tirés de l'architecture, c'est à la fleur que nous entendons donner toutes nos préférences. La fleur est si diverse, si charmante, si expressive et si bien faite pour servir de parure au bois!

Mais de quelle façon procéderons-nous? La peinture offre, avec de sérieux avantages, un grave inconvénient : elle revêt aisément, en lutherie, l'aspect traditionnel du vernis Martin. Loin de nous la mauvaise pensée de la proscrire; cependant, une autre technique nous attire davantage parce qu'elle rentre plus intimement dans l'art du bois : c'est la marqueterie.

Notre maître ébéniste et verrier nancéien, Émile Gallé, a prouvé, par maints chefs-d'œuvre, le parti qu'on peut tirer de la fleur, de la plus humble fleur, décorativement comprise, et quels effets délicieux il est possible d'attendre des bois harmonieusement rapprochés et accordés. Ses créations ont été pour nous des choses précieuses et, surtout, de grands sujets de réflexion. Comme lui, nous consulterons incessamment la nature, comme lui, nous chercherons à suivre notre propre dessein sans nous rattacher systématiquement à aucun style classique, mais sans nous priver non plus d'aucune ressource d'ornementation.

1. Le 10 janvier 1827, acte de mariage de Charles Jacquot, luthier, et de Catherine Vuillaume, de Mirecourt, grand-père et grand'mère de celui qui écrit ces lignes.

La marqueterie que nous avons adoptée est une incrustation à mi-bois, légèrement en relief. Elle ne peut absolument pas nuire à la qualité sonore, étant appliquée sur les parties de la caisse qui forme, en quelque sorte, le repoussoir du son.

Je puis, à présent, toucher un mot de mes quatre violons décorés selon les principes qu'on vient de voir. On remarquera que chacun répond à une donnée propre, à laquelle se rapportent tous ses détails. Il va de soi que nous avons l'intention de continuer la série sans jamais nous répéter, voulant qu'elle se compose uniquement de pièces uniques. *J'ajoute que ces instruments sont mon œuvre personnelle sans l'intervention d'aucun collaborateur quel qu'il soit, pas plus pour la marqueterie que pour la lutherie même.*

A. Jacquot :
Violon décoré de marqueterie.

Le premier est l'humble hommage du luthier à la grande patrie française. Il s'intitule : *le Français*. Sa forme, du type Guarnerius, à fond chevronné, s'orne d'une composition un peu à la manière de Bérain, où de petites figures symbolisent les qualités de notre nation : la force, la finesse et l'élégance. Une autre figure, traitée dans le même sentiment, termine la tête du violon et y remplace avantageusement, croyons-nous, la traditionnelle volute.

Le second est notre hommage à la chère province lorraine. Je l'ai baptisé : *le Lorrain*. Le décor en est inspiré du style lorrain de la Renaissance. Au milieu de bourgeons élégants, mais d'un jet fier, apparaît le vieil écusson couronné de ronces et timbré du vieil alérion héraldique.

Les deux derniers se réfèrent à des pensées plus capricieuses. L'un célèbre la *Danse,* fille de la Musique, et l'autre le *Sommeil,* qui ne lui est pas toujours étranger. Dans la *Danse,* une petite figure encadrée d'une guirlande de passiflores, d'églantiers et de lianes, essaie d'allégoriser la grâce noble parée d'atours brillants et libres. Le *Sommeil* ne compte qu'un arrangement de fleurs de pavots, évoquant, selon notre fantaisie, le doux repos et les songes bercés par la mélodie.

J'ai dit plus haut que ces violons décorés sont pure œuvre personnelle. Ceci m'amène à d'autres considérations.

Notre éminent et regretté compatriote, Edmond About, dans un discours prononcé à la Sorbonne, à l'occasion du Congrès des Sociétés savantes de 1883, prononçait ces paroles, dont nous avons le droit et même le devoir de nous souvenir : « C'est avec tristesse que nous voyons disparaître, en France, ce qui fit la richesse artistique du pays et, par suite, une des sources de sa richesse commerciale : l'ouvrier en chambre, l'artiste artisan, travaillant seul et tout inspiré par l'amour de son art. »

Des artistes artisans, c'est là, précisément, ce que nous sommes et ce que nous nous faisons honneur d'être, dans toute la force du mot. Il est vrai que, comme tous les luthiers du monde, nous produisons deux catégories d'instruments : les instruments supérieurs et les instruments ordinaires à bon marché. Le jour où il nous serait possible de nous livrer à la production exclusive des instruments supérieurs, il va de soi que nous renoncerions volontiers à l'autre. Mais, jusqu'à nouvel ordre, nous subissons et nous subirons la loi commune. C'est pourquoi l'on jugera légitime que nous établissions une distinction entre nos modes de fabrication des deux ordres.

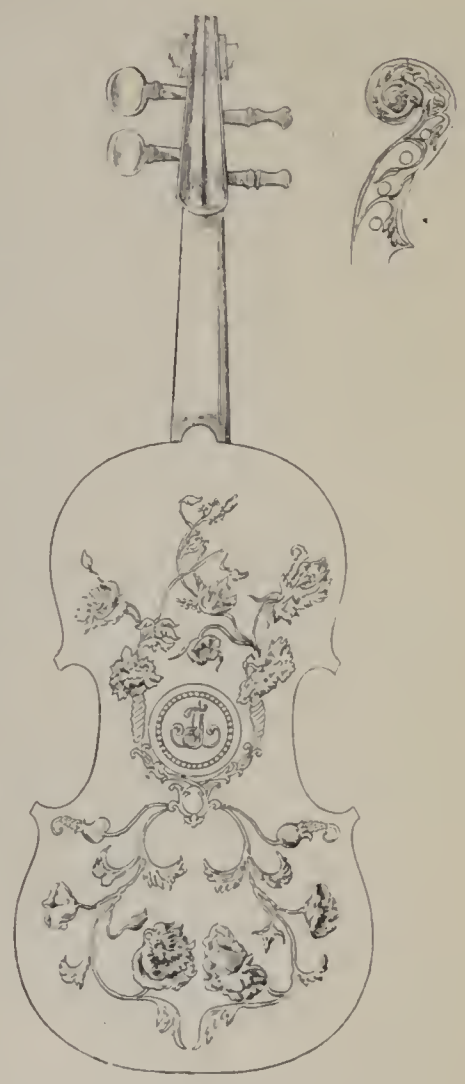
Notre lutherie ordinaire à bon marché est préparée par des ouvriers de Mirecourt, d'après nos modèles particuliers, selon nos indications, sous notre surveillance, avec des

bois choisis par nous. Nous montons et vernissons les instruments nous-mêmes, mais nous ne les signons pas. Au contraire, notre lutherie supérieure est signée de nous par le bon motif qu'*elle est de nous, et de nous seuls,* autrement dit que nos modèles de choix, les seuls revêtus de notre signature, sont dessinés, préparés, montés, vernis, décorés de nos propres mains et sans l'aide d'aucun collaborateur.

Les personnes qui possèdent des violons de mon grand-père, Charles Jacquot, de mon père, Pierre-Charles Jacquot, et de moi-même peuvent être sûres de posséder des instruments sortis des mains de celui qui les a signés. On comprendra que j'aie eu à cœur d'insister sur ce fait.

Relativement au décor en mosaïque de bois, dont je présente pour la première fois des spécimens, peu de lignes suffisent à en faire l'histoire. En ayant d'abord conçu l'idée, j'ai dessiné une série de projets tendant à combiner des ornementations en rapport avec la forme immuable des instruments à archet et avec les conditions fondamentales d'une bonne lutherie. Je n'avais pas alors l'outillage nécessaire à exécuter la marqueterie décorative à mi-bois, en léger relief, que je voulais obtenir. Je me suis donc adressé à un ouvrier marqueteur. Ce qu'il a fait pour moi ne répondait pas, malheureusement, quelle que fût son habileté technique, à mes désirs, et, tout de suite, je me suis mis au travail d'apprentissage. En même temps je me suis outillé comme il convenait pour une production qui *doit rester toujours individuelle.* Tous les violons marquetés, sortis de ma maison et signés de moi, sont donc mon œuvre exclusive et il en sera ainsi invariablement dans l'avenir.

Mon atelier de fabrication est celui qui servit à mon grand-père de 1827 à 1853 et à mon père. C'est là que je me suis essayé pour la première fois à l'art du luthier en 1869. C'est là que mon fils s'essaie à son tour sous la direction de son vénérable aïeul et sous la mienne. A cet atelier primitif, j'en ai, pour mon compte, ajouté un autre avec l'outillage spécial, éclairé d'une toiture en vitrage dépoli qui tamise le jour et supprime les ombres nuisibles. L'installation se complète par un troisième atelier destiné au vernissage, situé au quatrième étage de notre maison.



A. Jacquot :
Violon décoré de marqueterie.

J'ai indiqué en toute simplicité les idées qui nous animent, le but qui nous sollicite et les moyens dont nous disposons. Nous nous efforçons, en résumé, de maintenir intacte, en l'élargissant de notre mieux, la tradition de nos chers devanciers qui nous ont légué leur nom honoré de véritables « artisans artistes » et dont l'héritage nous rend fiers. Il ne m'appartient pas d'en dire ici davantage.

Albert JACQUOT,
Luthier à Nancy.

Le Vitrail

Mesdames, Messieurs,

En acceptant de vous parler du vitrail[1], je n'ai pas la pensée de vous faire l'histoire de cet art, ni d'en développer l'esthétique ancienne. La tâche serait lourde et le peu de temps dont nous disposons ne me permettrait pas de l'accomplir. D'ailleurs l'érudition entre pour une part minime dans nos préoccupations ; vous me saurez donc gré de laisser de côté toute science archéologique.

J'estime qu'il convient, pour donner satisfaction au vœu des organisateurs de ces conférences, d'essayer de faire œuvre utile en vous présentant quelques considérations sur le vitrail à l'époque actuelle.

Il n'est pas de genre de décoration qui soit plus populaire en France depuis bien des siècles. Pendant tout le Moyen-Age, même jusqu'au règne d'Henri IV, le vitrail

1. Conférence faite à l'*Union centrale*.

resplendit aux fenêtres des édifices religieux, nombreux sur le sol de la chrétienté comme les fleurs de nos prairies. Mais il faut que l'art de la Renaissance entreprenne de revêtir une forme profane pour qu'il vienne orner les fenêtres de quelques habitations seigneuriales. Cette merveilleuse peinture translucide est régie par des lois qui, autrefois, semblaient la réserver aux baies des églises pour atténuer la lumière versée avec excès sur le peuple en prière. Son rôle, au temps de sa plus grande prospérité, était de contribuer, par la représentation de saints personnages et de pieuses histoires, à l'édification comme à l'instruction des fidèles. Un charme pénétrant se dégageait des verrières aux colorations vibrantes et harmonieuses, calmes ou étincelantes, suivant l'heure et le degré de pureté du ciel. La flamme divine du soleil venant animer tout un monde légendaire et vivifier la précieuse matière colorée dont il était formé, exaltait le vitrail et lui donnait l'éloquence pour parler à l'esprit et toucher le cœur de l'humble croyant. Une semblable décoration était vraiment le complément de l'architecture religieuse; à la fois une partie de son âme et sa plus belle parure, elle lui appartenait par des liens qui pouvaient paraître indissolubles.

Psyché implore la protection de Junon.

Si le vitrail était probablement réservé aux églises, sa forme hiératique n'était cependant pas, dans les siècles de foi, le véritable obstacle qui pût rendre son application difficile aux constructions civiles et inopportunes à l'architecture domestique. Peut-être a-t-il fallu la grande révolution de la Renaissance, c'est-à-dire l'introduction du paganisme dans l'art et d'une civilisation plus exubérante pour amener les verrières peintes aux fenêtres des demeures luxueuses. Alors, le vitrail dut abandonner sa coloration prestigieuse et se transformer en pâle camaïeu pour laisser pénétrer une lumière abondante à l'intérieur des habitations qu'il était appelé à orner. Effectivement, la maison où l'on vit ne saurait s'accommoder de l'ombre mystérieuse que l'on aime à trouver dans le temple où l'on se met en communication avec Dieu. Nous voulons de la lumière et de la gaieté sous notre toit. La suite si curieuse de l'histoire de Psyché, provenant du château d'Ecouen et placée maintenant au château de Chantilly, est le type de ces belles grisailles du XVIe siècle appartenant à l'ordre profane.

Mais ces temps sont loin de nous et il convient de ne point s'y attarder. Les idées, les mœurs, les habitudes de notre époque sont si différentes de celles dont le souvenir s'est imposé un instant à notre attention qu'il faut se demander comment cet art, religieux par essence, et créé pour former une partie intégrante

de l'architecture romane et ogivale, a pu trouver sa place au XIXe siècle. Cependant, la foi chrétienne n'est pas morte, et nos églises reçoivent encore un nombre considérable de verrières historiées aux colorations puissantes. Les procédés d'exécution employés aujourd'hui sont ceux qui étaient en usage au Moyen-Age et à la Renaissance, suivant le style des constructions neuves. Et puis, les

Vitraux du chœur de Saint-Urbain de Troyes (XIVe siècle) restaurés par Ed. Didron.

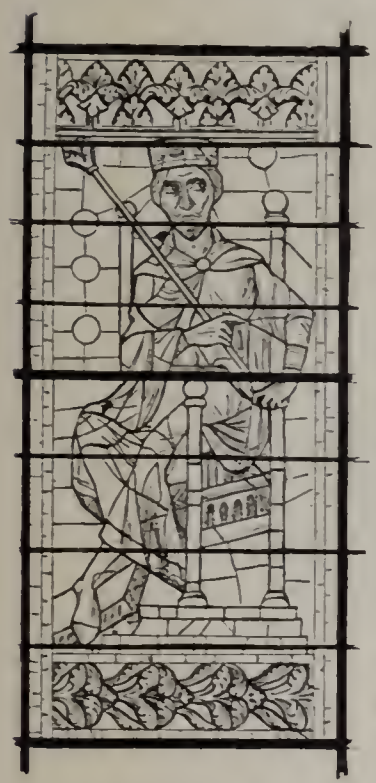
monuments anciens dépouillés, au moins en partie, de leur décoration primitive par les révolutions, les guerres de religion et les fantaisies du clergé au dernier siècle, appellent et appelleront longtemps encore d'importantes réfections.

Qu'il s'agisse de restaurer ou de compléter la décoration translucide des baies de nos églises du XIIe au XVIe siècle, il est bien évident que la mission du praticien est de s'inspirer exclusivement des œuvres du passé. En pareil cas, l'artiste spécial est obligé de dépouiller sa personnalité pour prendre celle du vieux maître dont il a mission de faire vivre l'œuvre pendant plusieurs siècles encore. Son talent, son savoir et l'on peut même dire sa conscience appartiennent à cette belle tâche; à la satisfaction qu'il éprouve en assurant son succès,

vient s'ajouter le bénéfice d'un supplément fort appréciable d'expérience et d'habileté. Il ne peut y avoir de divergence d'idées sur ce point; j'estime qu'il doit en être de même à l'égard des verrières neuves que l'on place dans les édifices anciens, le style d'un monument s'imposant au décor.

Vitrail du chœur de Saint-Urbain de Troyes (XIVe siècle) restauré par M. Ed. Didron.

Ici, j'ouvre une parenthèse. On entend dire, assez fréquemment, que chaque époque devant apporter la contribution de son style propre aux édifices publics, il est rationnel d'y admettre des fragments d'architecture et principalement des décorations portant la marque de la personnalité de leurs auteurs. Je suis obligé de protester contre cette liberté sans mesure, car on porte ainsi une atteinte grave à l'harmonie des formes et de la décoration des monuments confiés à la garde des générations successives qui en ont l'usage. On n'a même pas pour excuse de faire mieux ou aussi bien, l'art décoratif de notre temps n'étant pas supérieur, il s'en faut, à celui qui s'impose en pareil cas. Et cependant, je suis de ceux qui protestent plus vivement encore contre ce genre de vandalisme qui consiste à supprimer des ouvrages intéressants, parfois même très précieux que les siècles ont apportés, peu à peu, dans nos églises. La contradiction est plus apparente que réelle. Effectivement, si ces additions à la construction, si ces ouvrages de décoration ou d'ameublement ont un caractère différent de celui de la conception primitive, nous devons, néanmoins, avoir le respect, en notre temps, des œuvres du passé, lorsqu'elles le méritent, nonobstant le regret que nous pouvons éprouver à la vue des modifications subies par de vieux édifices. Ces additions existent; c'est un fait dont nous ne sommes pas responsables; elles racontent l'histoire d'un monument et notre devoir est de les conserver. Mais nous sommes tenus à plus de modestie que nos devanciers du XVIe siècle, par exemple, qui ont peuplé de chefs-d'œuvre certaines cathédrales du XIIIe. De quel droit irions-nous placer des médiocrités sans style dans ces cathédrales, sous prétexte d'imiter la conduite des grands artistes de la Renaissance? La prétention est insoutenable.



Saint-Remi, de Reims. Vitrail du XIIe siècle, d'après un dessin de M. Ed. Didron.

Il semble que le peintre verrier reprend son indépendance entière dès qu'il se trouve en présence d'une église de construction

moderne. C'est évidemment le cas de lui laisser cette large initiative qui permet de créer une œuvre bien personnelle, offrant des qualités de conception, de dessin et d'effet peut-être inconnues aux siècles passés. Mais cette liberté nécessaire doit s'accommoder de certaines restrictions. Serviteur obéissant de l'architecture, le vitrail est tenu de ne point troubler l'harmonie des lignes d'un édifice, ni de modifier son échelle.

Le vitrail est un élément admirable, mais très dangereux de décoration. Il compte à ce point dans la physionomie intérieure d'un monument qu'il peut la dénaturer, de même que, en la complétant, il est susceptible d'en augmenter la beauté. L'union intime du vitrail avec l'architecture l'oblige aussi à refléter son style. Si les caractères généraux de composition et d'exécution des verrières du XIIe ou du XIIIe siècle ne sauraient convenir à la décoration des fenêtres d'une construction de style gréco-romain, une œuvre d'allure franchement moderne, empreinte du souci des réalités exactes de la nature, par conséquent dégagée des liens de la convention hiératique, réussira moins encore dans une église aux formes inspirées de l'époque romane ou du haut Moyen-Age. Or, quand il n'est pas précisément d'art nouveau en architecture sacrée, et que, malgré certaines variantes, les caractères essentiels des édifices de cet ordre, en notre temps, sont ceux d'autres époques, on a commis l'étrange contradiction de vouloir créer de toutes pièces des méthodes de peinture sur verre qui ont la prétention de se soustraire absolument aux règles décoratives posées par nos ancêtres. Il est assurément permis de différer d'avis sur des questions secondaires et de détail, mais il faudrait du moins être d'accord sur la nécessité de mettre le vitrail en harmonie avec le style de la construction à laquelle il s'attache.

D'ailleurs, le vitrail a une beauté propre que le respect des lois qui l'ont régi jusqu'à la décadence de la fin du XVIe siècle est seul capable de lui attribuer. Le principe fondamental sur lequel repose la vérité décorative de cet art si spécial est l'emploi exclusif du verre teint dans sa masse et le sertissage, aussi multiplié que possible, des pièces de verre par le plomb. De ce principe découle la convenance d'adopter un système de composition sans perspective, ainsi que l'exige la décoration transparente, — qui ne saurait procurer la sensation de la profondeur, — des ouvertures pratiquées dans une construction.

L'observation juste des lois de la lumière et de l'optique impose au vitrail un régime dont on ne saurait l'affranchir. Ainsi que l'a dit Viollet-le-Duc, « vouloir reproduire ce qu'on appelle un tableau, c'est-à-dire une peinture dans laquelle on cherche à rendre les effets de la perspective linéaire et aérienne, de la lumière et des ombres, avec toutes leurs transitions, sur un panneau de couleurs translucides, est une entreprise aussi téméraire que de prétendre produire les effets des voix humaines avec les instruments à cordes. Il y a presque autant de distance entre la peinture opaque, cherchant à produire l'illusion, et la peinture sur verre, qu'il y en a entre cette même peinture opaque et un bas-relief. Dans une peinture opaque, dans un tableau, le rayonnement des couleurs est absolument soumis au peintre qui, par les demi-teintes, les ombres, diverses d'intensité et de valeur suivant les plans, peut le diminuer ou l'augmenter à sa

volonté. Le rayonnement des couleurs translucides, dans les vitraux, ne peut être modifié par l'artiste; tout son talent consiste à en profiter suivant une donnée harmonique sur un seul plan, comme un tapis, mais non suivant un effet de perspective aérienne. Quoi qu'on fasse, une verrière ne représente jamais et

Vitrail de l'église de Brou (XVIe siècle) : assomption de la Vierge et triomphe du Christ.

ne peut représenter qu'une surface plane; elle n'a même ses qualités réelles qu'à cette condition; toute tentative faite pour présenter à l'œil plusieurs plans détruit l'harmonie colorante sans faire illusion au spectateur, tandis qu'une peinture opaque a et doit avoir pour effet de faire pénétrer l'œil dans une série de plans, de présenter une succession de solides. »

Les réflexions formulées par Viollet-Le-Duc sont fort justes. Le tableau est ce que l'on voit à travers une fenêtre ouverte sur les réalités d'une scène ou d'un paysage éclairé par la lumière concentrée. Le vitrail, au contraire, est une

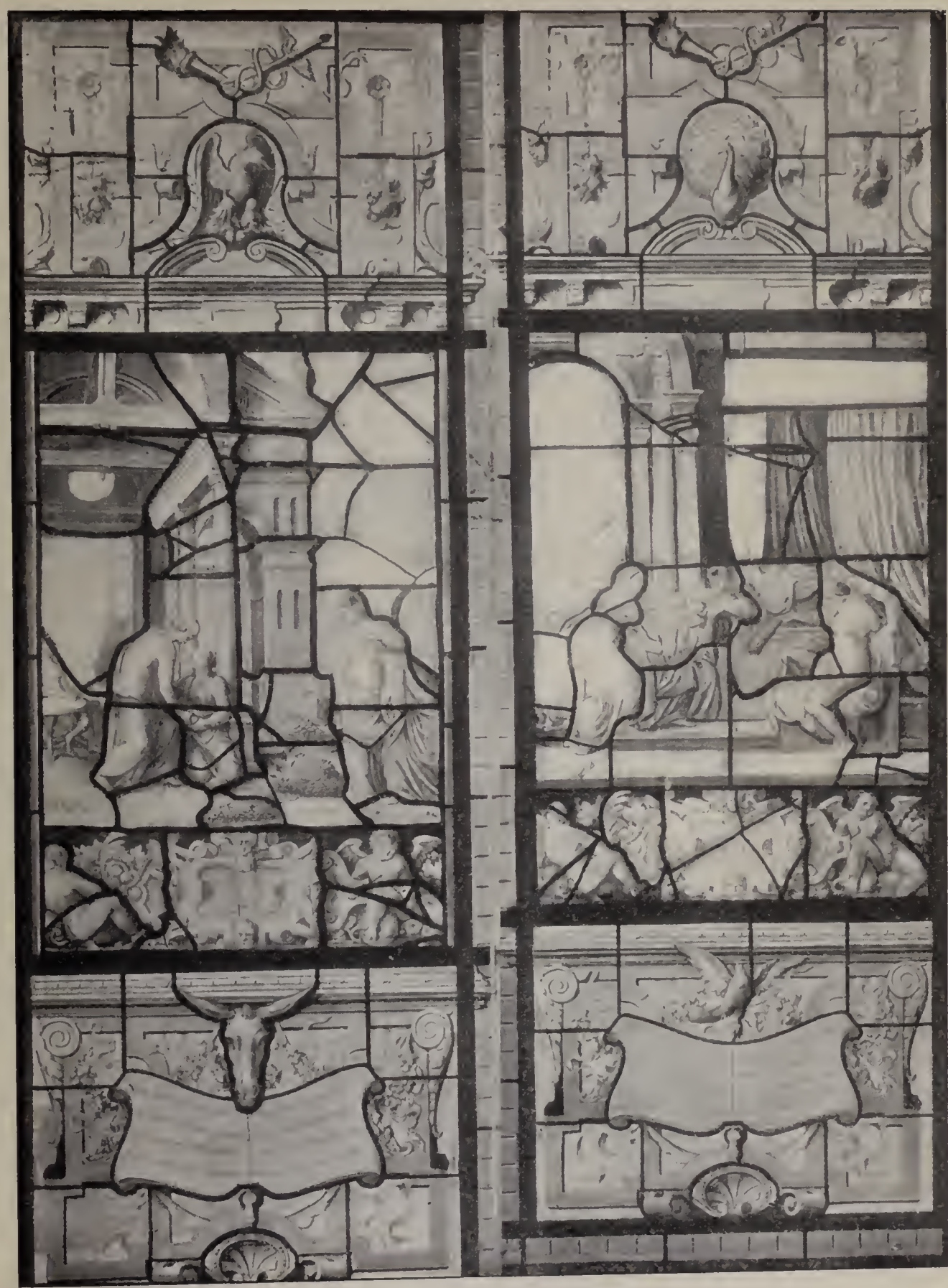
décoration qui nécessite une division savante, mais conventionnelle de l'espace sur une surface plane traversée par la lumière diffuse. Dans ce genre de composition, il faut un dessin clairement indiqué et soutenu par un modelé rudimentaire, des figures au geste simple, des silhouettes accusées avec netteté, une coloration énergique, sans crudité, d'une franchise qui ne s'accommode guère des tons rompus et dont la translucidité approche de la transparence. Enfin, comme dans tous les arts décoratifs, surtout lorsqu'ils ont une fonction dans l'architecture, la forme se soumet à l'idée. En ornementation, la nature est toujours la source généreuse à laquelle on vient puiser sans cesse; mais une plante abandonne son allure originelle et s'enroule en rinceaux capricieux; la fleur se modifie sans perdre son caractère typique qui permet de la reconnaître. Et puis, cette belle matière, le verre, ne doit pas être dissimulée sous l'opacité relative d'émaux appliqués pour le colorer ou pour modeler à outrance et avec une vigueur excessive des chairs et des vêtements.

Fragment de vitrail : *le Triomphe de la Foi* (1515) à Saint-Vincent de Rouen, d'après un dessin de M. Ed. Didron.

Ces règles, Mesdames et Messieurs, sont celles du Moyen-Age; respectées à peu près par la Renaissance, elles doivent être celles de notre temps. Croyez-le bien, elles ne constituent pas une entrave à l'indépendance de l'artiste, qui reste libre de mettre sur son œuvre une empreinte personnelle dont l'art a besoin pour n'être pas simplement un pastiche monotone et maladroit. Mais le peintre spécial doit avoir le sens assez développé des lois du vitrail pour ne point donner à son initiative un caractère qui les lui ferait enfreindre dans ce qu'elles ont d'essentiel et d'immuable.

Un artiste de mérite, Maréchal de Metz, dont la production fut considérable,

LE VITRAIL



HISTOIRE DE PSYCHÉ

VITRAIL EN GRISAILLE PROVENANT DE L'ANCIEN CHATEAU D'ECOUEN, ACTUELLEMENT AU CHATEAU DE CHANTILLY

comme le nom, crut pouvoir se faire le promoteur d'une manière absolument indépendante de toute règle. Les vitraux provenant de son célèbre atelier étaient généralement d'un aspect sombre et lourd qui les faisait sortir de leur cadre; la physionomie des édifices où ils furent placés en était toute modifiée. Dans ces ouvrages peu décoratifs, la couleur a une puissance excessive; les rouges sont vastes et terribles; l'exagération du modelé et de l'effet est extraordinaire. L'abus du clair-obscur et des lourdes draperies de velours, ainsi que le souci condamnable de transporter sur le verre un mode d'exécution imité de la pein-

Vitrail peint avec des émaux de couleur (fin du XVIe siècle décadence), Eglise Saint-Etienne-du-Mont à Paris, d'après un dessin de M. Ed. Didron.

ture à l'huile, ne permettaient pas à de semblables vitraux de remplir leur mission naturelle; ils se trouvaient transformés en stores épais qui absorbaient la lumière. Toutefois, le talent natif de Maréchal et d'heureux détails d'exécution, des damassés somptueux, d'éclatantes broderies d'or enrichies de pierreries et de perles, atténuaient souvent ses erreurs; mais son influence fut mauvaise sur une partie de la génération de peintres verriers dont les débuts remontent à un demi-siècle.

Il suffisait cependant de se reporter aux procédés encore si rationnels, si décoratifs mis en honneur par la transformation de l'art de la peinture sur verre à la Renaissance pour donner satisfaction au goût le moins austère et se soumettre aux exigences des constructions du style le plus récent et le plus libre. Comment approuver le sacrifice de la précieuse transparence et de l'incomparable beauté des tons du verre coloré au cours de sa fabrication, pour en arriver

même, comme le fit souvent Maréchal, à se servir du verre blanc comme d'une toile à peindre? La vérité, Mesdames et Messieurs, est de s'en tenir aux conséquences raisonnables de l'évolution accomplie de Louis XII à Henri II. Alors, le vitrail adapté à l'architecture religieuse avait été entraîné à la limite extrême de la réaction antiarchaïque au delà de laquelle tout sentiment décoratif devait disparaître. L'art charmant de la Renaissance qui resplendit à Rouen, à Conches, à Beauvais, à Châlons-sur-Marne, à Brou, respectait les lois primordiales du vitrail; l'art de notre temps ne peut mieux faire que de suivre son exemple. Les vieilles églises de France contiennent encore des modèles nombreux et admirables qu'il faut proposer non à l'imitation servile de nos praticiens, mais à l'étude et aux réflexions des générations futures.

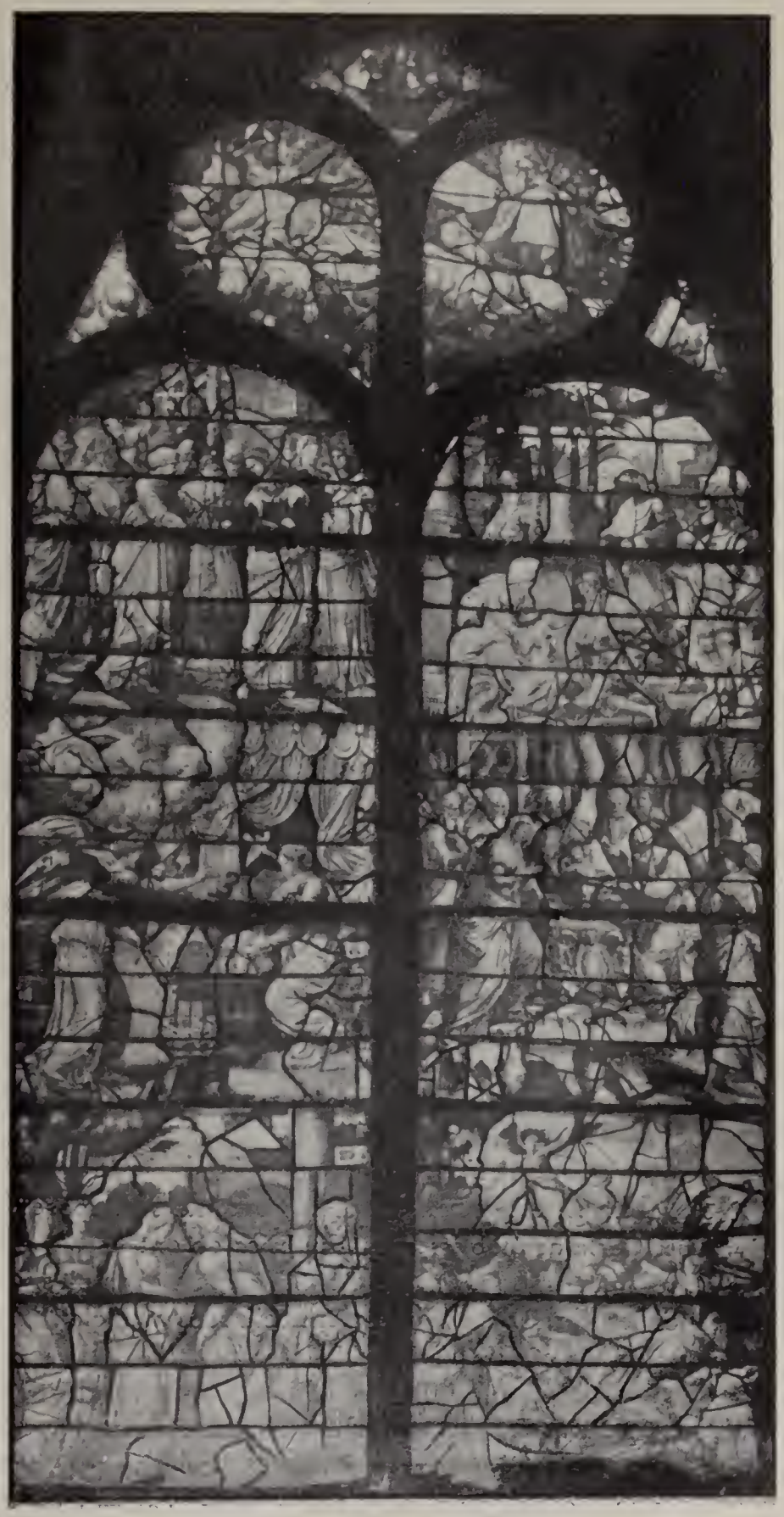
Si le vitrail est resté en honneur dans nos églises, s'il occupe un nombre assez considérable d'artistes et d'artisans, son introduction dans la décoration des fenêtres de quelques édifices publics de l'ordre civil, des habitations les plus confortables et de certains lieux de réunion, tels que les restaurants et les brasseries, a procuré beaucoup plus de travail encore, en ces dernières années, à nos ateliers spéciaux. Le bon marché, fils de la mode, a vulgarisé le vitrail que l'on voit partout maintenant. Gothique bâtard et Renaissance avachie hurlent d'être accouplés aux vitrines vieillottes des cabarets et de quelques boutiques, en cette fin du XIXe siècle. C'est une surprise pour un œil délicat, et cela ne donne pas une idée très haute du goût contemporain qui n'a pas su se mettre en garde contre le luxe de mauvais aloi, né d'un abaissement excessif des prix. Les vilaines choses ainsi produites ne se comptent plus; mais il est possible de s'en consoler avec la pensée que leur existence sera éphémère, le peu de solidité de la plupart de ces ouvrages les condamnant à une destruction rapide. M. de Tocqueville a dit que, « dans les démocraties, les arts industriels tendent à créer, en grand nombre et à bas prix, des produits imparfaits, et à donner à ces produits des apparences brillantes, l'hypocrisie du luxe étant un des caractères des mœurs démocratiques. » La pensée vous semblera un peu sévère, mais elle n'est pas dénuée de toute justesse.

Si les belles œuvres contemporaines de l'orde civil et domestique sont rares, il en est d'intéressantes qui témoignent d'efforts et de recherches dont il sortira, en toute certitude, des indications utiles pour l'avenir. Ce n'est pas précisément le cas des coûteuses tentatives dues à Maréchal de Metz, continuateur des traditions en honneur pendant la première moitié du siècle à l'atelier de Sèvres. Le souvenir de cet artiste considérable s'impose à nous une fois de plus.

Maréchal essaya d'établir la formule du vitrail profane, d'abord sur l'alliance de l'émail et de la gravure, puis sur l'emploi prépondérant de ce deuxième moyen d'exécution. Débarrassé des liens, cependant très faibles, de la décoration décorative, qui gênaient si peu son action dans ses travaux de caractère religieux, il voulut assimiler plus complètement encore la peinture translucide du vitrail à la peinture opaque du tableau de chevalet. Le désir de Maréchal était de produire sur le verre tous les effets de coloration très intense et de clair-obscur d'une

extrême énergie, comportant même le noir absolu, que son tempérament vigoureux pouvait souhaiter. Son portrait d'artiste, par exemple, exposé à Londres en 1862 et à Paris en 1867, placé depuis au musée de Metz, est une œuvre fragile qui est formée de très grandes pièces de verre gravées et émaillées. Son succès fut notable. Toutefois, un art aussi faux et inutilement coûteux n'offrait aucun intérêt pratique; il s'adressait seulement aux collections disposant d'une *chambre noire*, son moindre défaut étant d'absorber presque totalement la lumière. Il était impossible de l'appliquer à la décoration civile.

Avec plus de modération dans la recherche de l'effet, Maréchal persista, d'ailleurs, à employer des procédés qui exigeaient une grande dépense de temps, de patience et d'argent, pour aboutir à des résultats en



La vie de la Vierge. — Vitrail en grisaille de la Renaissance (Église de Gisors).

opposition directe avec la simplicité décorative qui constitue l'une des principales beautés du vitrail et sans laquelle le style est absent. Dans cette manière, le maître messin, renonçant à peindre les chairs sur verre blanc avec des émaux, comme l'on ferait avec des couleurs à l'huile sur une toile, s'avisa de se servir de verre coloré pour obtenir les mêmes effets dans la reproduction des tons de la nature. Le moyen est curieux. En superposant deux verres, l'un rouge, l'autre bleu, — la coloration étant superficielle et sur un seul côté de la masse blanche de la matière vitreuse, — le peintre diminue à des degrés variables ou fait disparaître la couche colorée par l'action de l'acide fluorhydrique. Le travail de gravure est calculé de manière à laisser apparaître isolément le bleu ou le rouge, soit dans toute leur intensité, soit avec des atténuations et des dégradations; leur superposition produit naturellement le violet. Ainsi, dans une tête, les lèvres sont rouges et les joues rosées, le globe de l'œil est légèrement azuré et les chairs présentent tous les tons roses, bleuâtres, qui, combinés avec le blanc et le jaune, entrent dans la composition des tons de la nature. La suppression totale du rouge et du bleu donnant le blanc, l'application du chlorure ou du sulfure d'argent fournit des jaunes de diverses valeurs pour blondir des chevelures ou dorer certains détails. Ce même sel d'argent sur le bleu ménagé donne le vert. Depuis, on a fabriqué des verres à coloration triple ou quadruple par couches superposées qui, attaquées par l'acide, favorisent des combinaisons semblables. En résumé, Maréchal de Metz et ses imitateurs se sont donné ou se donnent encore beaucoup de mal pour un mince résultat. Ces tableaux transparents, obtenus au moyen d'un travail pénible, ont l'aspect d'adroites enluminures; ils appartiennent à la haute curiosité. Est-ce de l'art? J'en doute, et il me paraît difficile d'y voir la révélation d'une formule rationnelle pour la décoration de nos fenêtres.

La couleur convient peu aux vitraux civils. J'estime que les immenses verrières qui occupent, pour peu de jours encore, les extrémités de la grande nef du Palais de l'Industrie, eussent été mieux comprises si leur auteur les avait exécutées en grisaille, relevée de jaune à l'argent. L'effet de cette œuvre considérable est fort médiocre en pleine coloration, malgré les teintes assez claires que Maréchal, leur auteur, a employées. Ces verrières placées, il est vrai, près d'un comble vitré, se trouvaient dans de bien mauvaises conditions d'éclairage; mais la justesse de mon observation n'en est pas diminuée, au contraire, car il eût été facile d'éviter l'erreur qui a été commise.

Néanmoins, il est des cas où la couleur, sans s'imposer, se fait plus aisément admettre. Certains établissements publics en ont besoin pour augmenter la note gaie de leur décoration. On peut citer, comme exemples, des salles de fêtes dans lesquelles les verrières colorées sont éclairées artificiellement le soir, des cafés, des restaurants où la lumière du soleil et celle du gaz ou de l'électricité, se succédant, produisent des effets variés. Plusieurs de ces ouvrages sont remarquables par le talent et l'habileté qu'ils révèlent; mais le procédé d'exécution, basé sur l'emploi des émaux colorants et appliqué sur de très grandes pièces de verre, donne à ces vitraux, quoi qu'on fasse, l'aspect de toiles peintes vues en transparence. Il en sera toujours ainsi quand les formes ne seront pas nettement

et fortement accentuées par la ligne noire du plomb, surtout dans les verrières de caractère monumental. L'œuvre la plus considérable, en ce genre, qui ait été exécutée à notre époque, est le plafond colossal, de 500 mètres carrés, de l'une des galeries de la maison Dufayel. Cette vaste composition, de style vénitien et conçue d'après des idées que je ne saurais recommander, est d'une exécution remarquable et puissante. Les émaux employés ont du moins le mérite d'une grande translucidité, grâce à leur vitrification parfaite. Mais le principe que j'ai tenu à défendre, une fois de plus, en cette occasion qui m'a été si libéralement offerte par l'Union centrale, m'oblige à maintenir mes réserves sur un procédé que je crois contraire à la saine conception du vitrail, comme à sa durée.

Pour en terminer avec le vitrail de couleur, permettez-moi de vous indiquer une formule radicale, même quelque peu archaïque, de décoration transparente, dont vous saisirez la logique certaine. Elle consiste dans l'emploi exclusif du verre et du plomb, lorsque la figure humaine n'entre pas dans une composition. Sans le secours du pinceau, on peut créer une grande variété d'ornementations, même de riches rinceaux de feuillages accompagnés de fleurs et de fruits. Ici, le plomb constitue tout le dessin et il ne doit intervenir que pour expri-

La Charité.
Vitrail en camaïeu de la Renaissance au Palais-de-Justice de Dijon, restauré par M. Ed. Didron.

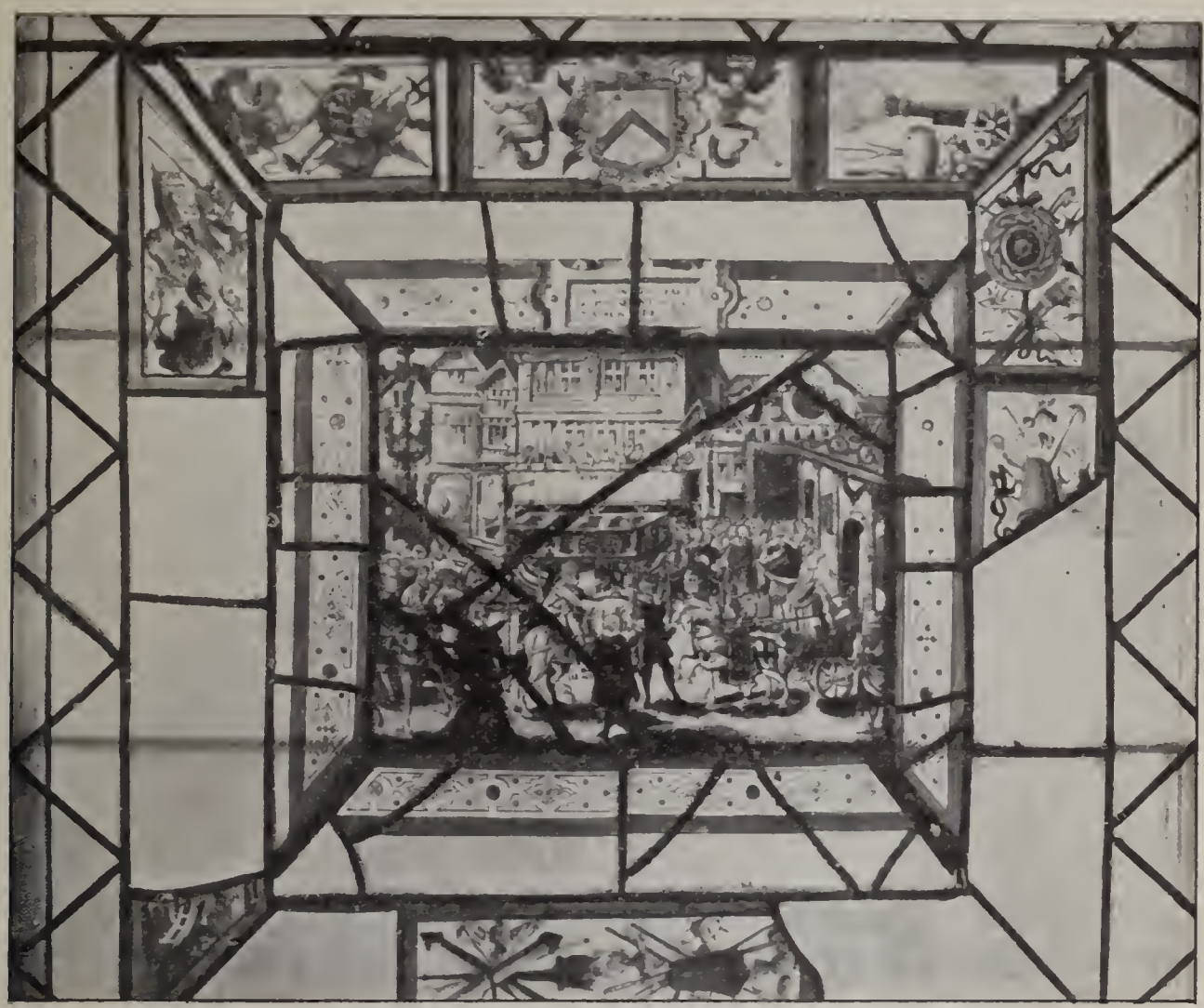
mer une forme, la silhouette d'un détail suffisant à le faire reconnaître. En ce cas, il convient d'employer des teintes discrètes, afin d'obtenir une harmonie très douce dont la conception exige des qualités spéciales de coloriste chez le praticien; sinon, il est aisé de tomber dans la vulgarité, accident trop fréquent avec ce système de véritable vitrerie.

Lorsque les circonstances n'imposent pas la couleur, un genre décoratif qui est bien de l'art et du meilleur est celui auquel j'ai déjà fait allusion : c'est le camaïeu. Celui-ci s'accommode de toutes les conditions de l'architecture civile et domestique, et il rend de grands services dans l'architecture religieuse. Effectivement, il présente l'avantage de ne point diminuer la lumière intérieure. Scènes, paysages, ornements ont une liberté d'allure en ce genre de peinture translucide que la couleur accorde à un bien moindre degré. Comme dans les belles verrières de la Renaissance, telles que l'histoire de Psyché, les compositions sont exécutées avec un émail brun sur verre d'un blanc relatif, au ton argentin ou d'un gris laiteux. Les fonds peuvent être très légèrement azurés sans altérer le caractère de ces grisailles. Il est indispensable de ne pas craindre le plomb dans l'intérêt de la physionomie particulière qu'il faut conserver au vitrail, même en ce cas, et aussi dans l'intérêt de la solidité. L'addition du jaune d'argent, pour teinter d'or brillant quelques parties de l'œuvre, donne à celle-ci une véritable somptuosité. Il n'est rien de plus beau, ni de plus rationnel pour décorer les baies de nos édifices publics et de nos maisons.

Vous le voyez, Mesdames et Messieurs, les ressources offertes au praticien par les matériaux et les procédés anciens lui permettent de donner un libre essor à son imagination. L'originalité de l'artiste et son talent ont le champ le plus vaste pour produire des chefs-d'œuvre d'une grande diversité. Néanmoins, depuis quelques années, on a voulu régénérer l'esthétique du vitrail et du verre lui-même.

C'est du nord... de l'Amérique que nous vient la lumière. Il est d'ailleurs évident, je m'empresse de le reconnaître, qu'une matière nouvelle ou, du moins, une apparence nouvelle de la matière vitreuse a été trouvée aux États-Unis, et que son emploi peut être considéré comme utile en certain cas, lorsqu'il est judicieux. L'inventeur paraît être un Américain dont les ancêtres étaient Français. John Lafarge est un artiste de très grand et original talent. Excellent décorateur, il base, en partie, son esthétique du vitrail sur les vérités fondamentales établies par notre Moyen-Age. Effectivement, il attribue au verre l'entière valeur qui lui appartient et tente, par des moyens assez bizarres parfois, de lui imposer un rôle imprévu. Tous les effets que le verre est susceptible de produire, il l'oblige à les lui donner. Peut-être John Lafarge a-t-il été un peu loin dans l'application d'une idée juste. Ainsi le célèbre artiste fait fondre des fragments de verre, d'épaisseur variée, dont la forme affecte le mouvement des plis d'un vêtement, d'une tunique de femme, par exemple, afin d'obtenir un modelé qui rend inutile le secours du pinceau. Des pièces de verre ont des tons mats et sombres qui contribuent à ce modelé, en augmentant le chatoiement des pièces lumineuses voisines. Dans ce système, les plis multipliés d'une draperie — lamelles de verre

étroites, parfois jusqu'à l'invraisemblance — sont insérés dans des plombs d'une finesse proportionnée. Une pareille mosaïque est une œuvre patiente dont l'intérêt peut paraître minime. Mais ce procédé représente un des côtés de la question posée par John Lafarge, ses émules et ses disciples. Les verriers des États-Unis ont créé une matière qui, je l'ai dit, conserve à peine l'apparence du



Entrée solennelle du roi Henri IV à Troyes, petit vitrail du XVIIe siècle (Musée de Troyes).

verre, mais dont ils ont su tirer un parti merveilleux pour composer des vitraux de tonalité claire.

De conception étrange, dénaturé par une sorte de dévitrification, le verre américain, dont l'épiderme est généralement froissé, ridé, torturé sans mesure, retient tout au plus le minimum de translucidité qui lui est nécessaire pour n'être pas une matière innommable. Tantôt, il rappelle la corne ou l'onyx, tantôt il est pailleté, marbré ou moucheté de tons variés qui l'irisent. Curieux par les effets qu'il est susceptible de produire, son application discrète et intelligente peut charmer les yeux; mais son emploi souvent inconsidéré le rend insupportable. L'usage du verre américain est surtout rationnel dans les vitraux de petite dimension et d'ordre civil. Nous avons eu des spécimens fort intéressants, — dus prin-

cipalement à MM. Healy et Millet, de Chicago, — à l'Exposition de 1889; ils ont été acquis par le Musée de l'Union centrale des Arts décoratifs. Entrelacs de style néo-byzantin, colorés en jaune éteint et se détachant sur un fond blanc d'onyx; rinceaux se ramifiant en palmes vertes aux fruits rouges; vitraux persans de tons vifs ressemblant à des tapis comme l'Orient sait les faire; guirlandes grisâtres sur fond laiteux et relevées de cabochons d'or; toutes ces ornementations possèdent une originalité marquée. Il y a là des verres nacrés, aux reflets colorés avec une énergie extraordinaire et d'un aspect imprévu. Les rayons du soleil semblent en faire jaillir des pierreries et des paillettes étincelantes dont l'éclat serait légèrement amorti par une gaze que l'on aurait devant les yeux. Découpé en lames dont les rugosités accrochent la lumière, ou en fragments minuscules qui apparaissent comme un scintillement lointain, le verre américain apporte ou pourrait apporter au vitrail un élément précieux; mais il ne convient pas d'étendre son application à tous les genres de composition. Non seulement le domaine religieux lui semble à peu près fermé, mais les figures de l'ordre profane ne s'en accommodent pas, sauf pour certains accessoires. Les tentatives faites par les praticiens d'Amérique et de France pour introduire cette matière dans l'exécution des vêtements de personnages de leurs vitraux n'ont pas réussi. Je me souviens d'un certain garde municipal à cheval, dans un vitrail d'Oudinot, exposé en 1889, dont la tunique en drap bleu, faite en verre américain, donnait l'idée d'un grossier tricot de laine à larges mailles.

Ce verre trouvait un meilleur emploi dans d'autres vitraux d'Oudinot représentant des paons; je crois utile de vous en donner la description rapide. Sur un fond blanc nacré, se détache un paon aux brillantes couleurs. Le corps de l'oiseau royal est d'un superbe bleu-saphir, très intense au ventre et dégradé par taches vers le cou; la tête porte une orgueilleuse aigrette de ton turquoise. Déployant la pompe de sa roue, le paon montre un éventail de plumes jaunes, bleues, vertes, d'une vigueur de tons saisissante et ocellées au moyen de fragments de verre épais réunis par le plomb. Ces vitraux étaient remarquables, mais ils constituaient un cas exceptionnellement favorable à l'emploi du verre nouveau, les stries de la matière et son brillant particulier donnant avec exactitude la physionomie du plumage. Il ne faut donc pas abuser du procédé, ni surtout l'ériger en système. Se servir habituellement des accidents fortuits, ou amenés avec adresse, que la fabrication du verre peut produire en veinant, marbrant et striant la matière me semble une erreur. On produit ainsi des objets curieux, non des œuvres d'art. L'engouement passionné qui est provoqué par l'invention américaine est tel que l'on produit maintenant ce verre en France avec des variantes innombrables. Des spécialistes veulent remplacer le labeur intelligent de l'artiste par les hasards singuliers du travail de l'usine. Il y a là une esthétique nouvelle digne d'une époque de décadence. On est en droit de penser que le peintre verrier sort de son rôle lorsqu'il préfère au travail de sa main, dirigé par un effort intellectuel, le thème tout préparé par la simple fusion de la matière vitreuse. Et puis, le nouveau verre, qu'il soit français ou américain, est très fragile; en outre, il semble devoir résister moins longtemps que le verre ordinaire à

l'action atmosphérique. Enfin, sa surface rugueuse et tourmentée — on fait même du verre dit « crocodile » — retiendra la poussière et il viendra un jour où il sera impossible de l'enlever. Le verre nouveau est condamné à devenir opaque, si la décomposition qui le guette lui en laisse le temps.

Vous m'excuserez, Mesdames et Messieurs, d'avoir tant insisté sur la question du verre américain; elle est si importante pour le peintre verrier, comme pour l'avenir du vitrail, que je n'ai pu m'en défendre.

Permettez-moi, pour conclure, de résumer les principales observations que j'ai eu l'honneur de vous présenter.

Le vitrail religieux, serviteur de l'architecture, soumis à ses lois, à son style, est tenu, par sa nature même et par sa fonction, à rester une décoration plate, archaïque, au moins dans une certaine mesure; sa translucidité doit approcher d'une véritable transparence. Le vitrail religieux représente une tradition trop ancienne pour se dérober à des exigences d'exécution qui ont été son honneur dans le passé et resteront les conditions indispensables de sa beauté dans l'avenir.

En second lieu, on peut affirmer, je crois, que, sauf le caractère hiératique de la composition et la puissance de la couleur, les mêmes lois s'appliquent aux vitraux des édifices civils.

Un dernier mot sur le vitrail, de rôle plus modeste, destiné à nos habitations. Ici, la fantaisie est souveraine, mais elle ne saurait être exclusive du goût intelligent qui doit intervenir dans le choix des procédés d'exécution. Il est nécessaire que le vitrail, même minuscule et ne concourant pas à un effet architectural, soit traité, en toutes circonstances, comme une décoration de caractère ferme et sobre. La mièvrerie du dessin et un modelé trop précieux donnent aux vitraux d'appartements l'aspect d'images enluminées, de chromolithographies vues en transparence; on ne peut leur attribuer une valeur sérieuse, malgré le talent dépensé.

D'une façon générale, aucun art n'exige plus de style et de simplicité apparente dans les moyens mis en œuvre que l'art du vitrail. Cette simplicité dans le dessin et le mode d'exécution, imposée par l'obligation de conserver au verre sa translucidité, est génératrice du style. Mais tous les efforts seront vains si, à une originalité qui cesse d'être rationnelle, se joint l'oubli des lois que j'ai rappelées au cours de cette étude. La tendance n'est que trop caractérisée, aujourd'hui, de rejeter, sous prétexte d'art nouveau, des règles nécessaires. Est-ce donc pour obéir aveuglément à la routine archéologique que le praticien respectera le rôle naturel du vitrail? Non, certes! D'ailleurs, il suffit de concevoir et d'exécuter une œuvre vraiment appropriée à la place qu'elle doit occuper, de tenir compte de sa mission précise et de son éloignement des yeux, de mettre le verre en valeur complète, enfin de comprendre et de faire la preuve démonstrative qu'une clôture lumineuse n'offre aucune analogie avec une peinture opaque donnant l'illusion de la profondeur pour suivre les errements du passé.

Et c'est ainsi que, parfois, l'on fait de l'archéologie sans le savoir!

Ed. DIDRON.

Zurich, septembre 1897.

Les nouveaux bâtiments du Musée, où les collections et l'École des Arts industriels sont en train de s'installer ne sont pas complètement dépourvus d'intérêt à nos yeux d'étranger. Cette bâtisse, de plan un peu compliqué, avec ses murs en appareil irrégulier, ses galeries, ses voûtes, ses corbeaux sculptés, ses pignons et ses créneaux, résume cette variété de l'architecture civile du Moyen-Age allemand, qu'on peut étudier par parties dans différentes villes du nord de la Suisse. Mais un édifice n'est plus un livre, une histoire de la civilisation, ainsi ce résumé, cette reconstitution, dont on se serait contenté, peut-être, il y a quelques années, aujourd'hui nous semble tout à fait insuffisante. Il est fâcheux, qu'en Suisse, où l'on trouve déjà tant d'ouvriers d'art, et quelques artistes parmi ceux — leurs noms sont présents à l'esprit du lecteur — qui contribuent le plus efficacement au renouveau de notre art ornemental; il est fâcheux, dis-je, qu'on n'ait pas profité de l'occasion qui s'offrait de tenter quelque chose en architecture.

La décoration picturale ne promet pas grande révélation non plus, si j'en juge par l'exposition du concours de peinture : en tout une douzaine de projets.

Le concurrent qui a remporté le premier prix, et par conséquent sera probablement chargé du travail, me laisse tout à fait froid. Suivant le programme donné, il a joint à la suite des petites esquisses un morceau terminé, grandeur d'exécution, et les esquisses sont froides; et le morceau achevé est correct, voilà tout. L'auteur s'appelle Hans Sandrenter et il est de Bâle.

Il y avait au moins trois projets plus amusants que celui-là : j'ai noté ainsi le nom de M. Horace de Saussure, pas complètement inconnu à Paris, du reste, avec un projet rutilant et mouvementé ; celui de M. Buchly, avec une peinture sombre, ardoisée, proche parente de l'école allemande de Munich ; enfin, celui de M. Jean Morax (deuxième prix), simple de lignes avec une préoccupation très apparente des synthèses de Puvis de Chavannes, et comme tous une tendance aux bleus turquoises chers à Gustave Moreau.

La maison, c'est quelque chose, mais enfin, ce qu'elle contiendra importe davantage. Attendons la mise en place des objets divers, classés, l'affiche nous le promet, avec une rigoureuse méthode imitée de South-Kensington : les différents métiers répartis en vingt et une sections groupées en cinq classes principales : le bois, le métal, les tissus, la pierre et la céramique, les arts graphiques. Tout dépend de la façon dont ce programme sera réalisé.

EXPOSITION INTERNATIONALE DE DRESDE

La principale maison de tableaux et d'objets d'art de Dresde ayant réalisé cette année une exposition d'objets d'art modernes qui a remporté le plus vif succès, ce n'est donc pas par ignorance, malentendu ou crainte que ces mêmes objets n'ont pas trouvé au Salon la place qu'ils méritent. Il faut plutôt voir là un des derniers efforts du parti réactionnaire, vaincu d'avance, et définitivement, à la prochaine exposition, ou une abstention ou un manque d'entente préalable entre les représentants de l'idée nouvelle.

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas de section spéciale des Arts décoratifs, mais des objets épars dans tous les coins de toutes les sections, sur des socles, sur des tables. Cette disposition est évidemment plus agréable au public, en lui laissant dans chaque salle quelques petites œuvres amusantes à voir, et reposant de la monotone suite des « grandes machines » peintes ou modelées. Mais elle empêche toute espèce de classement et de comparaisons; à cause d'elle il est fort possible que quelque numéro intéressant m'ait échappé; et de plus cette disposition ne favorise pas le recrutement des nouveaux soldats de la bonne cause, l'attraction voulue n'étant exercée que par un petit noyau bien vivant et bien uni.

Il faut donc parcourir toute la salle pour retrouver les objets d'art de chaque pays. La France est mieux représentée que tous les autres, affirmons-le d'abord, et l'énumération des principales œuvres confirmera cette affirmation. Les jolies fantaisies de matières mélangées de M. Th. Rivière, les poétiques cristaux de Gallé, les grès somptueux de Dalpeyrat et de Bigot se dispersent dans la salle de la peinture française et dans les six pièces d'appartement organisées par M. Bing.

Ces pièces sont celles que nous avons tous vues rue de Provence transportées ici, avec très peu de changement. On retrouve le salon rond peint par M. Besnard, le salon tendu de peluches imprimées et décolorées de M. Isaac, la salle à manger de cèdre orné d'appliques de cuivre de M. Van de Velde, moins les peintures de Ranson et le petit fumoir rouge. La nouveauté, c'est, avec des sièges en cuir polychrome assez bien venus, une grande cheminée d'acajou, cuivre jaune et grès. Cette cheminée, dont la forme voûtée rappelle *grosso modo* la cheminée du Franc de Bruges, est évidemment le résultat de recherches et de vouloirs qu'on ne peut qu'aimer pour eux-mêmes; quant à l'effet obtenu, c'est autre chose : l'artiste a voulu faire du solide, il a fait du pesant, de l'excessif en tout. Un assemblage de bois qui n'a pas un édifice à supporter, qui doit seulement se suffire à lui-même n'a pas besoin d'affecter une telle puissance. Bref, devant cette lourde voûture de bois, on pense à la coque d'un bateau renversé.

Les revêtements en grès dans l'intérieur de cette cheminée sont parfaitement à leur place. Auprès d'un foyer, les coulures du flammé semblent logiques, elles disent la beauté du feu en montrant dans la céramique sa plus ancienne et, sans doute, plus belle application. Mais pourquoi décorer toute la pièce avec les mêmes carreaux que la cheminée? Les revêtements du mur jusqu'à la hauteur d'un mètre environ, malgré la belle matière de Bigot, mal employée ici, me choquent vivement. La distribution moderne des appartements et nos mœurs policées n'appellent pas, sauf dans certaines pièces : salles de bain, par exemple, ces revêtements imperméables et hygiéniques.

Les exposants allemands, c'est dommage, sont peu nombreux et n'apportent aucune note inédite. Les verres de M. Kœffing ne sont pas très nouveaux pour nous, et déjà tout a été dit sur ces frêles, charmantes et inutiles fantaisies. Les poteries de M. Lenger, artiste peintre de Carlsruhe, sont ingénieuses de décor et amusantes; la matière, de la bonne faïence, est assez bien employée; mais quand on a vu quatre ou cinq pots, on en a vu cent. M. Lenger se répète un peu trop. Les tentures à fleurs de M. Rentzsch sont d'agréables

applications de soies découpées, rehaussées çà et là d'une discrète touche d'aquarelle; devant ce travail exécuté en collaboration par l'artiste et sa femme, je ne puis m'empêcher de songer à l'homme exquis et au véritable artiste qu'était le regretté Duez et aux intéressants modèles de broderies qu'avait déjà donnés et que promettait de plus une semblable collaboration.

Les autres exposants sont toujours les mêmes. Les vitraux de Tiffany, les étains de Paul du Bois et les exquises porcelaines de la manufacture de Copenhague. Il suffit de les citer.

Notre camarade Charpentier réexpose une fois de plus ses serrures, ou plutôt ses bas-reliefs rapportés sur des serrures. On a déjà vu cela quelquefois, et la section française, la meilleure de l'exposition, méritait mieux. Sur la table même où Frémiet expose trois statuettes, sans compter que le maître animalier est encore représenté à la sculpture par un groupe important, Rodin figure avec six œuvres, dont le torse de Victor Hugo, et tous les peintres les plus connus ont tenu à n'envoyer que de bonnes toiles, même ceux qui se dérobent d'habitude à la publicité des salons, comme Degas qui figure avec trois toiles, contribution importante.

N...

NÉCROLOGIE

M. LUCIEN FALIZE

Notre ami, notre collaborateur dévoué, M. Lucien Falize, le grand orfèvre parisien, est mort le 4 septembre d'une façon foudroyante. C'est une perte pour l'art français, c'est un deuil cruel pour ceux qui, comme nous, ont pu apprécier durant de longues années les qualités exquises de cet homme de cœur et de ce charmant esprit. Les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* se souviennent des études brillantes qu'il écrivit si souvent à leur intention et qui, depuis l'origine de ce recueil, il y a dix-huit ans, jusqu'à ces derniers mois, ont paru ici même, toujours inspirées par le goût le plus délicat et guidées par l'érudition la plus sûre.

M. Falize n'avait que cinquante-six ans : il meurt, frappé par un mal impitoyable, à la veille de cette Exposition de 1900 en vue de laquelle il commençait à préparer quelques nouveaux chefs-d'œuvre; il meurt, arraché à l'affection de son vieux père et de la compagne la plus tendre, de ses trois fils, enfin, qu'il a mis tous ses soins à instruire, pour en faire ses dignes successeurs, et qui sauront, nous n'en doutons pas, faire honneur à sa mémoire.

Nous consacrerons à Lucien Falize et à son œuvre comme orfèvre l'étude critique que nos lecteurs ont le droit d'attendre d'un recueil tel que celui-ci. Aujourd'hui nous nous bornons à déposer sur cette tombe brusquement ouverte une triste fleur funèbre, hommage de notre affection.

V. Ch.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

Affiche de l'Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich.

A MUNICH

Otto Eckmann :
Candélabre pour l'électricité.

L'EXPOSITION internationale de Munich présentait, cette année, un intérêt particulier pour nous, car elle inaugurait sa section des arts décoratifs. Cette victoire n'a pas été remportée sans difficulté, et, dans l'immense local du Glaspalace, un tout petit coin a été réservé aux arts mineurs *(kleine Kunst)*. Oui, on a tenu à leu donner ce nom un peu méprisant et seulement deux salles exiguës, juste autant de place qu'en occupe à lui seul la célébrité officielle bavaroise, le professeur von Lenbach, peintre au cirage et au beurre rance. Et ceci résume mieux la situation qu'un long discours. Comme partout, mais plus fâcheux encore, sévit à Munich un parti académiquement réactionnaire, intransigeant sur les principes d'une tradition classique peu ancienne, puisqu'elle date du roi Louis Ier. Ce parti a l'avantage sur ses courageux adversaires de l'appui de la société aristocratique et bourgeoise, de la clientèle, en un mot, qui est, elle aussi, férue des mêmes idées d'art traditionnel. Et il sera difficile de modifier cette situation, presque autant que d'essayer de persuader aux gens de Munich que les pseudo-temples grecs, les arcs triomphaux et les propylées dont ils sont si fiers, ne sont pas des chefs-d'œuvre d'architecture. Le roi Louis fut le bienfaiteur de la ville et le fondateur de sa prospérité actuelle, la reconnaissance de ses concitoyens est légitime, et je tiens à garder tout égard pour un sen-

timent respectable. N'empêche que les monuments de Munich soient d'un goût très contestable.

Le pastiche des monuments antiques n'est parfois délaissé, depuis quelques années, que pour faire place à une sorte de néo-renaissance-rococo, où l'on trouve un peu de tout, du

Von Berlepsch : Bureau-bibliothèque.

hollandais, de l'italien et du français, et toujours un important cube de matériaux. Ces bâtisses somptueuses, trop somptueuses, manquent à tel point de caractère qu'il est impossible, dans Munich, de reconnaître, sauf bien entendu pour les anciennes églises, à quel genre d'édifice on a affaire. Déjà, le Théâtre royal et la Poste avaient l'air d'un temple et d'une sorte de cirque ; le nouveau Palais de Justice a toute la gravité d'un Opéra.

La section d'architecture de l'Exposition internationale reflète cette incompréhension de l'art de bâtir. Un des plus importants châssis nous présente le dit Palais de Justice en élévation et en coupe ; comme lavis, c'est fort habile ; mais d'avance ce projet pouvait

faire prévoir ce que serait l'exécution ; sauf que le dôme, important dans le projet, étant placé au milieu d'une construction énorme, devient invisible de la rue.

Les projets du concours pour la reconstruction du Musée national sont aussi peu rassurants. J'ignore si l'on en a adopté un; mais, à tout prendre, je préférerais presque l'ancien palais. Il est laid, mais sans prétention, et répond suffisamment à sa destination de magasin à exposer. Et pourquoi faut-il qu'en ce moment même ma pensée, qui ne quitte guère Paris, même de très loin, se reporte au bon vieux palais de l'Industrie? Lui aussi, peu esthétique, n'est devenu regrettable que par comparaison avec les futurs palais...

Donc, comme projets d'édifices, rien de bien remarquable à la section d'architecture de Munich; et comme projets d'ensembles décoratifs, rien non plus. Seuls des étrangers, MM. George Walton et James Morris, exposants anglais, bien anglais, ont apporté leur contribution, intéressante mais restreinte, et un Hollandais, M. Kronhout, a étudié des ensembles mobiliers rattachés à l'ancienne tradition, non plus du XVe ou du XIIIe siècle, mais des temps improbables de la légende du Nord. Je plaindrais le brave homme en veston qui habiterait là-dedans, perpétuellement menacé d'une invasion de gnomes autour de son fauteuil, ou d'une chevauchée de Walkures à travers sa salle à manger.

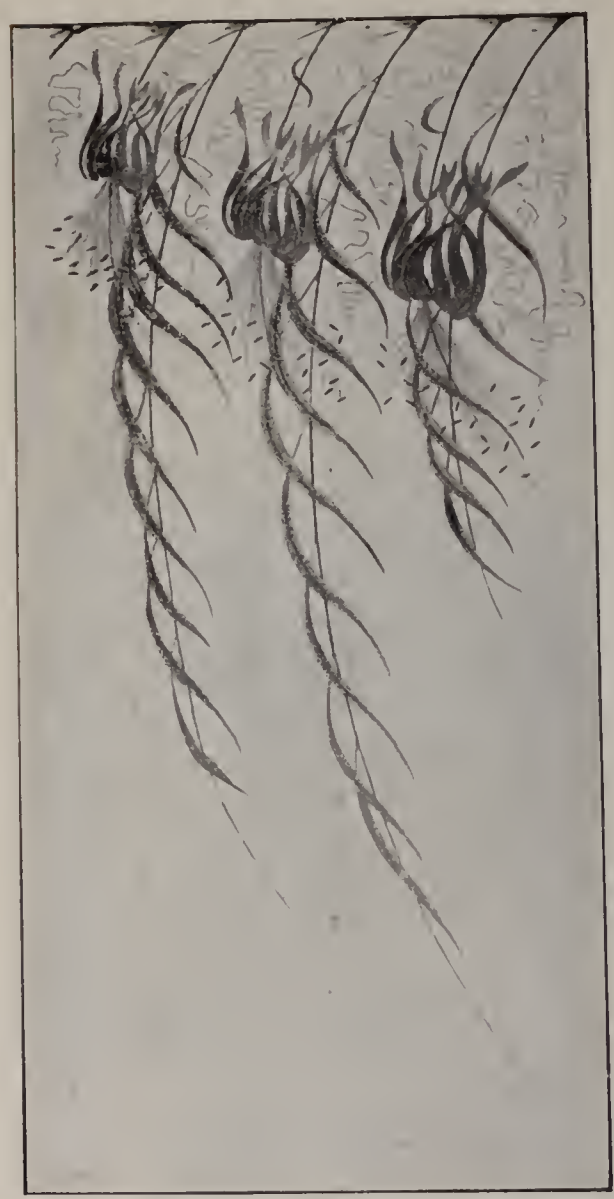
Von Berlepsch :
Candélabre en fer forgé.

Le reste ne sera nommé que pour flétrir encore la coterie académique, évidemment responsable : çà et là, parmi les salles de peintures et de sculptures, un petit salon Empire, très complet et bien imité, une galerie Renaissance avec pilastres de plâtre, un plafond Médicis; un fumoir oriental — divans, panoplies et moucharabies. — Mais le plus curieux, c'est, dans le vestibule d'entrée, une grandiose pâtisserie, sorte de cella de plantes vertes et de fleurs naturelles, d'où surgit, entre quatre ifs, une Minerve gigantesque ; un dôme doré avec des écoinçons ornés de figures symboliques s'élève par là-dessus, supporté par des colonnades; le soubassement carré est flanqué de huit béliers égyptiens peints en rouge, et les murs de la salle sont tendus de tapisseries. L'effet produit par ce conglomérat en staf verni, doré, truqué, de tous les accessoires archiconnus du pompiérisme est d'un cocasse qui défie toute description.

C'est une joie lorsque, tournant le dos à ces horreurs trop faciles, on pénètre dans les deux petits cabinets des objets d'art, en présence d'efforts réels dont quelques-uns aboutissent déjà à un heureux résultat, et pleins de promesses aussi, ce qui doit nous donner à réfléchir.

L'espace restreint, autant qu'une volonté d'avance arrêtée, a fait disposer les objets « en pittoresque », à peu près comme au Salon de la Libre Esthétique, c'est-à-dire que, sans classement par matière ou par artiste, les vases s'alignent sur les étagères, les lampes sont posées sur les tables et les tapis étendus sur le sol, tels qu'ils seraient placés dans un appartement un peu encombré. Cette disposition n'est pas du goût de tout le monde. Ainsi il est clair que tel exposant d'une série de vases est en droit de regretter que ces vases, se complétant l'un par l'autre et exprimant les différentes recherches du même artiste, au lieu

d'être réunis, soient épars sur les meubles des autres exposants. Emile Gallé, par exemple, compose avec le plus grand soin les ensembles de ses délicieux envois, et on comprend bien qu'il se trouve lésé quand ses indications ne sont pas suivies. Il n'empêche, constatons-le avec joie, que notre illustre compatriote a retrouvé à Munich son succès habituel. Signalons en même temps la présence de quelques autres artistes français qui, à mon sens, ne doivent pas regretter d'avoir exposé : Carabin avec ses baguiers en bois et les danseuses vues déjà au Champ-de-Mars; Clément Massier et l'auteur de ce compte rendu. Deux agréables frises et des portières révèlent ici MM. Saurel frères, de Nîmes.



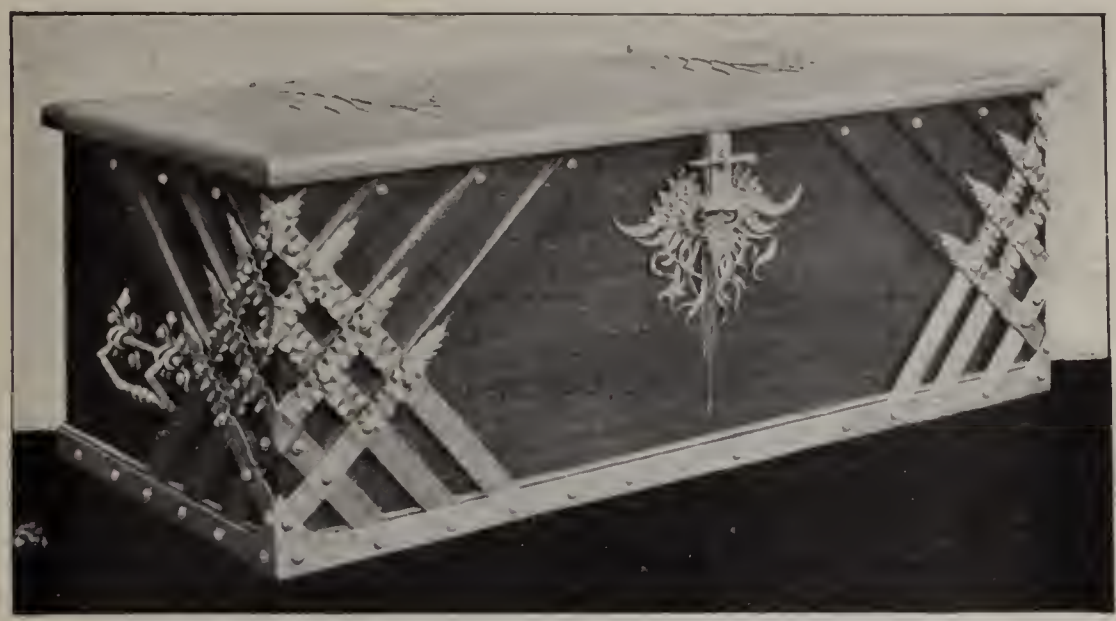
Hermann Obrist : Broderie.

La Belgique est représentée par Morren avec ses bronzes, et Lemmeu avec un tapis relativement calme pour ce bouillant artiste.

Tiffany, de New-York, expose une lampe byzantino-japonico-excentrique, que ses délicieux cristaux excusent à peine. De Vienne, M. Engelhart envoie un paravent curieux, avec des incrustations de bronze vert dans un épais cuir de bœuf : très curieux procédé dont il tire des effets remarquables de distinction. J'aurais cru qu'à Vienne... Enfin, tant mieux ! Hermann Kœhler perfectionne sa matière, si j'en juge par les vingt poteries envoyées de Nestved. Ses vases rouges et gris me semblent plus cuits, sans bouillons et plus sonores qu'à l'époque des débuts. M. Kœhler est du pays de la manufacture de Copenhague; cela, c'est un stimulant sérieux. Et peut-être les artistes danois, entrant dans le mouvement décoratif moderne, ont-ils à cœur de se faire pardonner Tornwaldsen. Je souhaite qu'ils y parviennent.

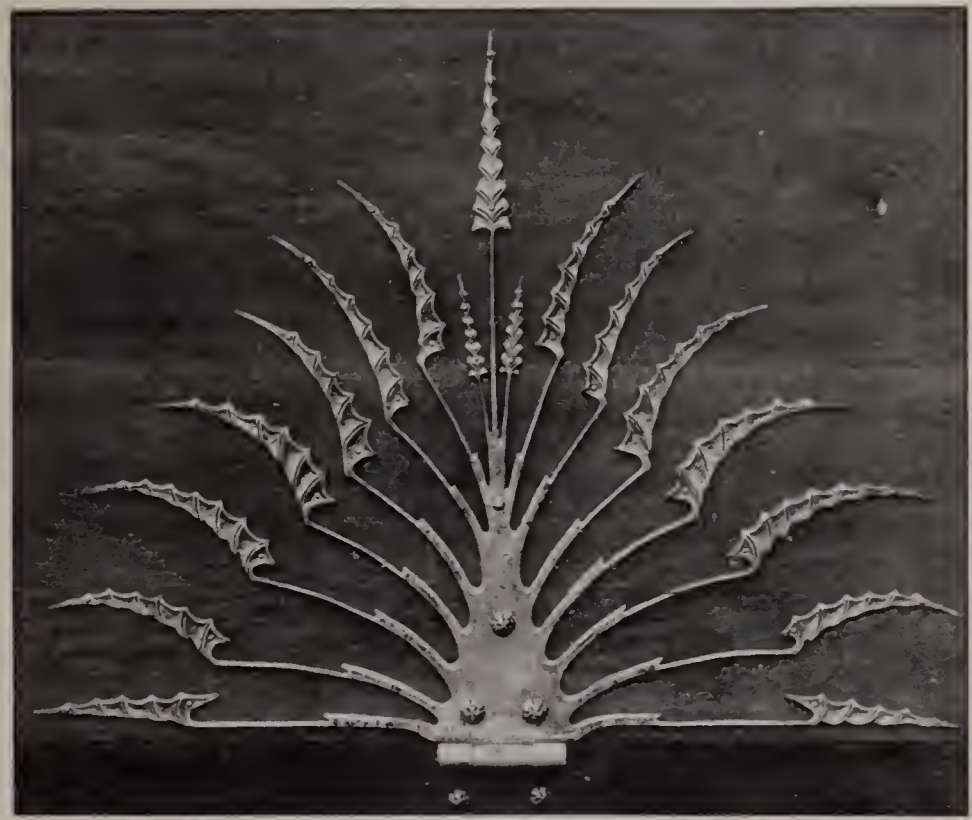
Les autres exposants sont allemands, et cela se voit de la façon la plus nette. Il serait injuste, *a priori*, de ne pas songer à l'origine, à l'éducation, aux influences de milieu, quand on examine les œuvres des artistes étrangers. Mais lorsqu'on cherche par la réflexion à reconstituer ces éléments divers qui ont dû contribuer à l'éclosion des œuvres, pour peu que l'habitude de voir et de fréquentes comparaisons antérieures aient assoupli le jugement de l'observateur, on est frappé de la facilité avec laquelle on se met ainsi au point; et le résultat de cette recherche, c'est l'intuition des caractères propres aux productions de chaque race dans le temps présent, c'est ensuite la certitude, à peu près absolue, que tous les critiques et les amateurs qui réclament le style nouveau font là une demande étrange : tel Argan réclamant à Dorine son chapeau lorsqu'il l'a sur la tête. Evidemment, les mêmes caractères communs, qui permettent de différencier un ensemble d'objets décoratifs allemands d'un ensemble anglais ou belge, permettront à nos petits-fils, malgré les fantaisies et les recherches personnelles, de distinguer notre art de l'art du commencement du siècle.

Voici de M. von Berlepsch trois bibliothèques qu'il faudrait étudier de près et décrire en détail — puisse le dessin y suppléer — pour départager nettement ce qu'il y a de mauvais



Hermann Obrist : Coffre en chêne et fer forgé.

et ce qu'il y a de tout à fait charmant. M. de Berlepsch a regardé attentivement les bois sculptés et découpés des Japonais, mais pas trop ; il se souvient qu'il est peintre et peintre



Hermann Obrist : Détail du coffre.

allemand. Né dans la Suisse allemande, il a étudié à Munich, et il garde le sentiment bien germanique, ses meubles s'apparentent, malgré tout, aux antiquités allemandes que j'admire

au Musée national germanique de Nuremberg. Je le félicite, dans ses bas-reliefs de fleurs, parfois un peu compliqués, de laisser aux végétaux leur allure vraie et la fantaisie imprévue de la nature. Certes, il les modèle suivant la technique nécessaire du bois, il se garde de l'imitation rigoureuse et absurde de certains virtuoses de la gouge et de la râpe. Mais il se garde aussi de cette si désagréable tendance, contre laquelle je ne saurais trop protester, à ramener, sous prétexte de stylisation, les végétaux à des formes conventionnelles, faciles et géométriques, et à confondre avec l'invention ornementale de la biologie botaniste. Je le félicite également d'égayer ses panneaux sculptés d'une légère décoration polychrome, et le crois enfin tout à fait dans la bonne direction. Mais pourquoi faut-il remarquer que, tandis que les sculptures des panneaux et surtout celles des angles dans le meuble formant bureau sont adoucies, tranquilles et peuvent être frôlées sans impression pénible, les ferrures sont loin d'être aussi bien comprises. Les poignées, les serrures sont intéressantes de formes, prises à part; mais, en place, saillantes et agressives. Il faut, quand on passe auprès d'elles, faire la plus grande attention à sa main et à ses vêtements. M. de Berlepsch ne me saura pas mauvais gré de lui signaler cette légère erreur dans ses beaux meubles; mais cela suffirait peut-être à en détourner le véritable amateur, exigeant sybarite.

Otto Eckmann :
Suspension pour l'électricité (cuivre).

J'adresserai la même observation à M. Obrist au sujet de son grand coffre-pannetière. L'invention de la garniture de fer est des plus amusantes, le dessin est heureux, mais l'exécution l'est moins; — il est vrai que l'exécution n'est pas de M. Obrist. Je me suis piqué les doigts contre ce coffre. De plus, ce meuble, ne correspondant à aucun usage réel dans la vie moderne, l'artiste aurait mieux fait, sans doute, de consacrer la même somme de travail et d'imagination à un autre objet. Devant le coffre est étendu un tapis du même Obrist. Très simple : quelques lignes sinueuses, de couleurs pâles, vert et jaune avec quelques points de rouge mort; c'est parfait pour la joie et le repos des yeux. Quant à ses rideaux brodés : rideaux mats, brodés de branches épineuses en soie de tons gris sur gris, d'une incomparable douceur, rideaux éclatants brodés d'argent sur du velours bleu côtelé (comme en portent nos ouvriers charpentiers), ils sont de premier ordre.

Curieuse transposition : nous avons vu tout à l'heure des sculptures sur bois remarquables par un peintre et critique d'art; nous admirons maintenant des broderies, et M. Obrist qui les a dessinés est avant tout sculpteur : J'ai eu l'occasion de voir de lui des têtes dignes d'intérêt.

Le nom de M. Otto Eckmann était déjà connu à Paris, dans un petit cercle d'amateurs de livres, pour ses vignettes et ses lettres ornées parues dans *Pan*. C'est un artiste curieux, et son petit atelier de Theresienstrasse réservait aux visiteurs plus d'une surprise, quand ce ne serait que ses papiers de garde marbrés à la main, les plus aimables de ton et les plus fantastiques de dessin que l'on ait faits depuis cent ans. Le succès qu'il a enfin

trouvé, cette année, à Munich me réjouit tout particulièrement, car c'est un sincère artiste, qui a lutté avec courage contre les difficultés, les mêmes, en somme, que nous avons longtemps rencontrées chez nous, la même résistance de la part des industriels et des confrères artistes. Le malentendu, qui se dissipe aujourd'hui chez nous, disparaîtra bientôt

Otto Eckmann : Tapis.

dans les autres pays, et Otto Eckmann, après avoir vendu à Paris seulement ses charmantes estampes, imprimées à l'eau suivant le procédé japonais, — devient prophète même dans son pays et reçoit d'officiels encouragements.

Les tapis dessinés par Eckmann sont heureux d'invention, et bien modernes, sauf toutefois dans les bordures, et comme ils sont très bien exécutés, je note en passant que le tapis en point des Gobelins et les hautes laines ont été tissés par les tisserands de Scherrebeck (Schleswig-Holstein).

Il expose en même temps des fers forgés ingénieux, des flambeaux un peu grands et un peu hérissés, mais il m'a promis d'arrondir les angles une autre fois. Ses appareils électriques en cuivre sont tout près d'être irréprochables.

Otto Eckmann : Flambeau forgé.

Ne pouvant citer tout le monde, je veux cependant signaler les vases de Carl Sonhrland et de Théo Schmuz-Bandis, décorés avec goût, mais sur une pâte peu agréable ; un bon fauteuil bien construit en acajou, avec quelques fines plantes aquatiques décorant le dossier, signé B. Pankok ; la chaude patine rouge des cuivres de Kellner et Winhart, et affirmer que M. Karl Gross cisèle et grave des vases d'étain légers, d'un usage possible, renouvelant la bonne tradition des vieux potiers d'étain, — qui, du reste, n'a jamais été aussi complètement oubliée en Allemagne que chez nous.

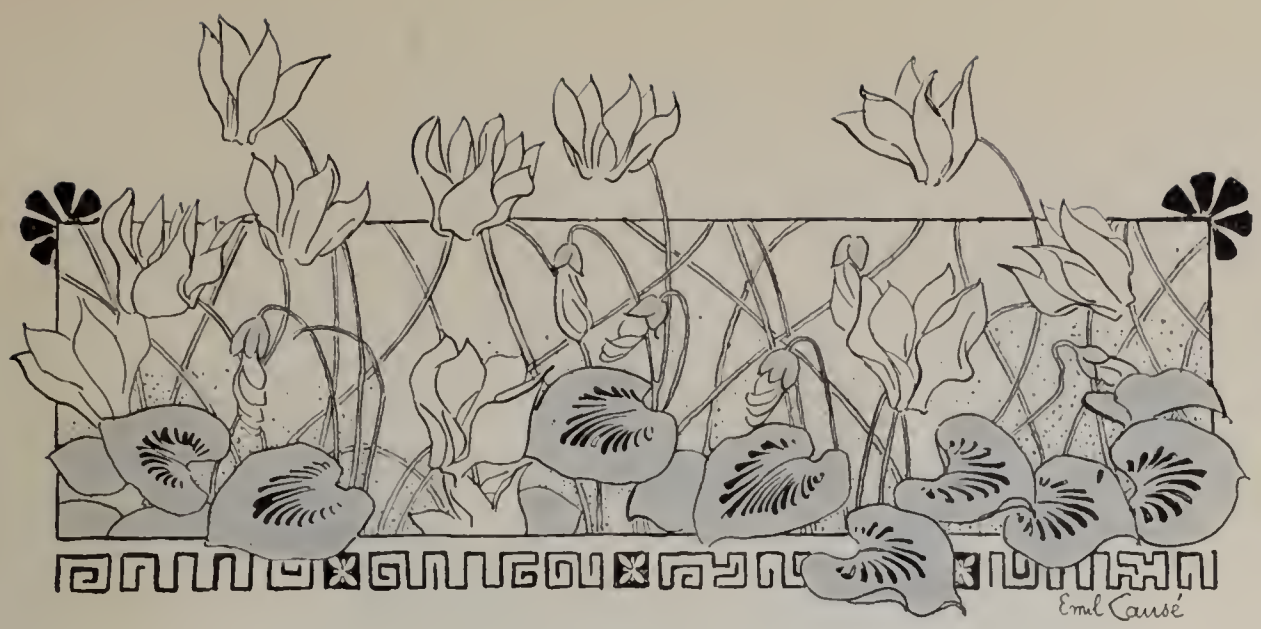
Je n'ose pas tirer des conclusions trop précises, au sortir de l'Exposition de Munich. La section des objets d'art, désormais fondée, promet de prendre, dès le prochain Salon, une importance qui ira sans cesse en grandissant. C'est l'opinion notamment de M. le conseiller royal Adolf Paulus, bien placé pour suivre les progrès du mouvement décoratif dans son pays, et qui s'est employé, cette année, avec un zèle qu'il faut reconnaître, au succès de la bonne cause. Qu'il reçoive ici en même temps nos remerciements pour le bon et cordial accueil qu'il fit aux artistes et aux visiteurs français.

Otto Eckmann : Flambeau en fer forgé.

Cette petite manifestation d'art décoratif à l'Exposition internationale n'a pas laissé les pouvoirs publics indifférents : non seulement les hauts fonctionnaires de la cour bavaroise l'ont aidée de leur mieux, mais il paraît qu'au moment de l'organisation, lorsque la querelle entre les jeunes, qui demandaient la section des objets d'art, et les « académiques », qui n'en voulaient pas, était au point le plus aigre, l'intervention personnelle du prince régent a décidé en faveur des jeunes.

Un mois après l'ouverture de cette section, où Otto Eckmann pouvait, enfin, révéler au public ses essais d'art mobilier, il était nommé professeur à l'École des arts décoratifs de Berlin. Oui : un mois après ! Les Allemands ne s'endorment pas.

HENRY NOCQ.



LES ARTS DU FEU

LA CÉRAMIQUE ARTISTIQUE

(Deuxième Article[1]*.)*

Passons de l'Égypte à une autre extrémité du monde, dans le pays classique de la céramique, en Chine. Toutes les formes de l'Art y sont déterminées par deux choses qui, tout d'abord, semblent en contradiction et qui, à y regarder de près, s'accordent merveilleusement. C'est en premier lieu le goût de la géométrie décorative; les Chinois sont un peuple très savant dont la science même a figé le développement, car ils y ont attaché de bonne heure trop d'importance. La plupart des grandes découvertes modernes ont été faites par les Chinois avant les Occidentaux; les Chinois, qui observaient et raisonnaient, donnent une grande place à la géométrie, mais ils ne savent pas s'élever suivant les lois supérieures que l'esprit grec domine de si haut, et leur géométrie conserve toujours quelque chose de compliqué, de bizarre, de factice : néanmoins, c'est la géométrie qui est le fondement, le point de départ de l'art chinois et de sa céramique.

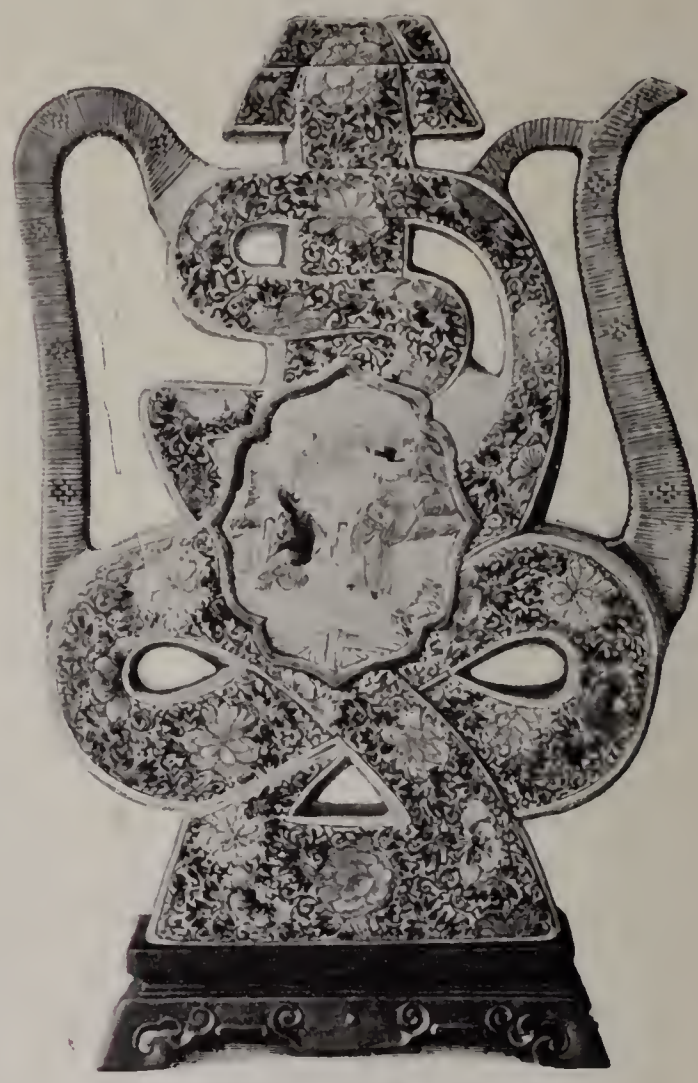
Voyez les animaux qui se trouvent sur le ventre des potiches, lorsque ce ne sont pas des animaux fantastiques ce sont presque toujours des dessins géométriques, et il y a un motif qui revient continuellement dans l'ornementation du vase chinois, que nous retrouverons tout à l'heure dans le vase grec, ce sont

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, XVIIe année, p. 225.

ces lignes revenant sur elles-mêmes et que les Chinois appellent un *lien-ouen* et qui n'est autre chose que la *grecque*, dont le style grec fait grand usage.

Donc, d'une part, la géométrie. De l'autre, ces peuples sont hantés des images terrifiantes qui tourmentent leur sommeil, qui hantent leurs rêves et dont ils se débarrassent par cette puissance qui est propre à l'Art et qui fait qu'en exprimant une douleur nous la soulageons. Les Chinois sont extrêmement superstitieux; pour eux le monde surnaturel, qui est partout, est peuplé d'animaux fantastiques, de dragons, de bêtes sur lesquelles

Vase en porcelaine chinoise
(Collection Grandidier, musée du Louvre).



Vase à vin, porcelaine chinoise
(Collection Grandidier, musée du Louvre).

sont accumulés les attributs offensifs et défensifs, qui sont couverts d'écailles et de piquants et qui ont quelque chose de terrifiant et de cocasse. Il est impossible de les prendre au sérieux, et d'un autre côté on se dit que l'imagination enfantine, en présence de ces animaux, ne peut qu'être épouvantée. Ainsi, d'une part, ce que la raison a de plus sérieux, de plus élevé, la géométrie; de l'autre, ce que l'imagination a de plus maladif, de plus troublé, la représentation d'animaux fantastiques.

Voilà deux éléments de l'art chinois; voyez sa céramique, c'est toujours la traduction de ces deux sentiments contradictoires en apparence, mais qui tiennent d'un côté à l'état des sciences

qui sont restées stationnaires après avoir été très avancées, de l'autre aux élans d'une imagination qui ne parvient pas à se délivrer d'elle-même et qui cherche un soulagement dans l'Art.

Voilà deux éléments de l'art chinois que vous retrouverez dans l'art japonais avec un sourire, un éclair de gaîté que ne connaissent pas les Chinois. Les Japonais sont les Parisiens de l'Orient, ils mettent partout une grâce subtile et

Vase rituel, porcelaine chinoise (Collection Grandidier, musée du Louvre).

fine que nous avons beaucoup admirée, pour laquelle même il y a eu un certain engouement.

Géométrie, représentation d'animaux fantastiques et aussi, chez les Japonais, imitation attentive et minutieuse de la nature, voilà des éléments infiniment propres à la céramique, presque aussi propres que les usages domestiques, sacrés et familiaux des anciens, et nous assistons à un très grand développement de la céramique en Chine, presque aussi grand qu'il l'a été en Grèce.

Je ne m'étendrai pas longuement sur la céramique persane, sur la céramique hindoue; mais, ici encore vous voyez, entre ces céramiques et les civilisations qu'elle représentent, ce rapport étroit d'utilité et de sentiment que je viens d'indiquer tout à l'heure pour les arts de la céramique chez les peuples de l'Extrême-Orient.

Les Persans habitent un pays où la nature présente des aspects décoratifs très somptueux; les formes des plantes, la couleur des terrains, la végétation qui

se multiplie avec une rapidité prodigieuse pendant les quelques mois où la sécheresse ne vient pas encore flétrir ces végétaux, offrent au décorateur une quantité d'ornements capricieux qui déterminent l'art décoratif persan et laissent beaucoup moins de place à la géométrie qui n'occupe pas ici la même place que chez les Chinois. Vous le voyez donc, ce qui distingue surtout la céramique persane avec les mêmes conditions d'utilité et de but, c'est le caractère capricieux du décor, la profusion des feuillages, des rinceaux, une fantaisie décorative qui semble annoncer déjà la Renaissance et avec laquelle cette fantaisie a une telle analogie que, vous le savez, la céramique persane passée dans l'île de Rhodes, de là transportée en Europe, a exercé en Italie aux XVe et XVIe siècles une influence des plus considérables.

Vase du trésor de l'empereur Wien-Youg, au Japon.

Mais j'ai hâte d'arriver à la patrie de tout art, au pays dans lequel les principes les plus simples ont produit les résultats les plus complets et les plus beaux, à la Grèce antique où nous allons trouver la démonstration étonnamment simple et riche en même temps des principes que nous venons de rechercher et de définir.

Je parlais tout à l'heure de la géométrie à la fois très avancée et très imparfaite des Chinois. On peut dire que l'art grec réduisit ces complications à deux ou trois formules géométriques très simples, mais simples comme les choses de génie.

Un atelier de céramiste, au Japon.

Vous savez que l'humanité travaille pendant des siècles, des générations pour arriver à formuler un certain nombre d'idées. Ces idées sont troubles, confuses, c'est le résultat d'un labeur commun, pénible, auquel chacun de nous apporte sa part de collaboration, et tout à coup il survient un homme de génie qui, avec une aisance divine, ramène ces éléments confus à la simplicité et que la reconnaissance de l'humanité, dont il est le bienfaiteur dans la science, dans l'Art, en toutes choses, récompense immédiatement.

Voilà deux siècles que les sciences de la nature, depuis Lamarck et Buffon, cherchaient obscurément deux ou trois lois qui président au développement des infiniment petits et il surgit un Pasteur qui, très simplement, comme Dieu créant

le monde, arrive à la découverte de ces deux ou trois principes si féconds qui ont renouvelé la science, la médecine et l'hygiène.

A toutes les époques de la civilisation il s'est trouvé des hommes prédestinés comme celui-là, mais il s'est trouvé aussi un peuple dans l'antiquité, la Grèce, qui a eu dans la jeunesse de l'humanité cette divination géniale lui permettant de rassembler, de préciser les éléments que l'art mettait en présence dans tous les pays, et de leur donner une empreinte décisive, une empreinte suprême de beauté telle qu'aujourd'hui, que nous le voulions ou non, nous sommes les héritiers reconnaissants des Grecs et nous appliquons avec toutes espèces de tâtonnements, d'à peu près, des principes qu'ils ont appliqués, eux, avec une aisance souriante de demi-dieux. C'est la géométrie la plus simple et, en même temps, les deux principes qui doivent dominer l'Art en tous points : les idées d'utilité et de destination.

Ustensiles du tcha-no-yu au Japon (service à thé).

Prenez les chefs-d'œuvre incontestables de l'art grec, les plus simples et les plus complets en même temps d'organisation. C'est une formule géométrique réalisée; l'architecte calcule le rapport des parties essentielles du temple, le soubassement de deux ou trois marches sur lequel il s'élève, la colonne, le fronton, et tous ces rapports, toutes ces proportions de chacune des parties du temple vont résulter de ce calcul initial ; le chapiteau, la colonne seront dans un certain rapport avec le fût ; la base aura telle ou telle dimension, les cannelures auront un espace plus ou moins grand selon la dimension de la colonne et l'effet que l'architecte veut produire sur l'œil, la cannelure étant comme un sillon que le regard suit aisément pour s'élever jusqu'à l'entablement.

Céramique japonaise.

Je pourrais multiplier ces observations de détail et, partout, nous arriverions à ce résultat qu'il y a une formule géométrique réalisée. De même dans toutes les formes de l'art grec, il y a une idée initiale des plus simples qui commande toutes les applications de l'Art. Le potier qui fabrique une amphore, une urne panathénaïque, une urne funéraire, part d'un principe aussi simple et aussi élevé en même temps que les artistes de génie qui ont construit le Parthénon ou les Propylées. D'abord la destination. Il y a dans la céramique grecque des vases en très grand nombre qui remplissent nos musées, qui s'appellent des amphores et qui sont consacrés aux usages domestiques. Ils sont le plus souvent placés dans les sous-sols et restent très longtemps sans être exposés aux regards; ils contiennent la provision d'huile ou de vin qui va servir à la famille pour toute l'année. Il arrive même que pour le vin, dont on a constaté l'amélioration avec le temps, les amphores restent très longtemps enfermées dans une cave. Aussi le céramiste ne s'occupera-t-il pas ici de chercher des caprices de décoration. Quelle est la forme la plus simple et la plus logique pour une amphore ? Il la trouve tout aisément; elle doit avoir une capacité suffisante, des flancs rebondis, une ouverture large pour qu'on puisse y introduire facilement le liquide et en même temps pour qu'on puisse y puiser; et il trouve cette forme effilée qui permet de la piquer dans le sol, de manière à lui donner plus de stabilité ou même de l'enfoncer jusqu'à une certaine hauteur.

Ustensiles du tcha-no-yu au Japon (service à thé).

Céramique japonaise.
Presse-papier en porcelaine de Fizen.

Le même céramiste a à modeler une coupe destinée à servir à un sacrifice; il s'inquiétera d'abord de la façon dont elle sera tenue dans la main du prêtre chargé de la porter; si cette coupe doit être maniée souvent ou, au contraire, si elle doit être l'objet de manipulations restreintes, peu nombreuses; il s'occupera de mettre à l'extérieur de la coupe une image extrêmement nette et claire qui montre du

premier coup d'œil à quel usage elle est destinée. Si c'est une coupe en l'honneur de Bacchus, il représentera tout autour un épisode considérable, essentiel, de l'histoire du dieu : par exemple sa naissance, ou son cortège, ou l'invention de la vigne.

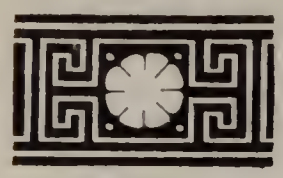
De même, en toutes choses, l'artiste grec partira de cette idée primordiale que l'utilité doit être réalisée de la manière la plus pratique avec le moins grand

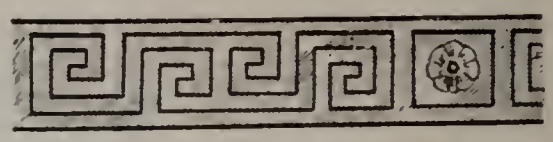
Plat de l'île de Rhodes (Musée de Cluny).

nombre d'éléments, et que le sentiment auquel répond l'objet doit être représenté sous une forme très simple, car une coupe doit être embrassée d'un seul coup d'œil; ce n'est pas un tableau qu'on contemple longuement, une statue autour de laquelle on peut tourner; c'est un objet qui doit trahir immédiatement sa destination.

De là le caractère très spécial des représentations que vous voyez sur les coupes grecques; il y a un genre de coupes en dehors des coupes sacrées, destinées à être suspendues comme ornements dans les palais, des vases, des plats qui servent dans la demeure des grands à la décoration ou à l'usage; il y a un genre de vases grecs dont nous avons de très beaux spécimens au Louvre et à la Bibliothèque Nationale et qu'on appelle les vases panathénaïques. On célébrait tous les cinq ans à Athènes, en l'honneur de Minerve, des jeux dont les récompenses étaient briguées avec beaucoup de zèle. Ces récompenses consistaient en amphores qu'on emplissait d'une huile spéciale, obtenue par des oliviers sacrés, c'est-à-dire

consacrés à la déesse. La forme des amphores panathénaïques est merveilleuse d'élégance; elle est extrêmement simple, mais ce qu'il y a de plus curieux, peut-être, c'est leur décoration extérieure. Si l'amphore est destinée à récompenser le vainqueur d'une course de chars, l'artiste grec dessine au trait, généralement en noir sur fond rouge, une course de chars dont les mouvements sont parfaits de justesse, mais où les lignes et le modelé sont réduits à leur plus simple expression. Du premier coup d'œil on voit que c'est une amphore panathénaïque destinée à récompenser le vainqueur d'une course de chars. Pour un pugilat, ce sont deux athlètes en présence, et s'il s'agit d'exercices n'ayant pas un caractère aussi plastique qu'une course de chars ou qu'un pugilat, c'est une branche de laurier jetée en travers du vase avec une absence de symétrie apparente mais qui a je ne sais quoi d'esthétique, le geste de la Victoire elle-même tendant la récompense au vainqueur.


Ornement de la céramique grecque.


Ornement employé par les céramistes grecs.

Ornement employé par les céramistes grecs.

Ornement de la céramique grecque.

Quant au secours que pouvait fournir à l'art cette céramique, non seulement par l'effet produit sur l'œil, mais par les combinaisons auxquelles elle se prêtait, il y a un des plus beaux motifs qu'ait produits la sculpture grecque, la procession des Panathénées où nous voyons ce que ces formes de la céramique grecque, abstraction faite de la décoration, étaient au point de vue plastique. Vous avez certainement présente au souvenir cette procession sculptée par Phidias sur les frises du Parthénon et qui représente l'élite des jeunes filles athéniennes, celles des plus grandes familles, les plus belles, portant à Minerve l'offrande des oliviers de l'année; elles ont sur l'épaule une urne, une *canée*, d'où le nom de *canéphores* qu'on leur a donné. La manière dont elles portent cette urne en la maintenant avec une seule main, en la tenant par une anse, développant la silhouette de leur corps drapé, est une attitude si simple, si extraordinaire de justesse et d'élégance qu'elle fait connaître immédiatement la pureté de l'art grec.

Coupe grecque.

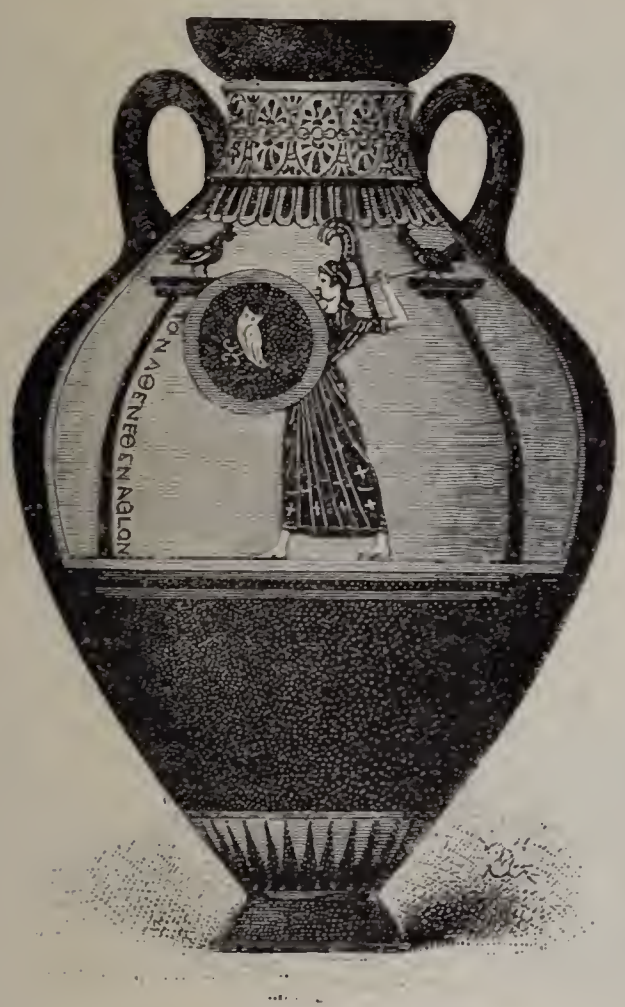
Vase grec de style oriental.

Vase grec.

Céramique grecque. Bas d'un vase.

Nous avons eu quelquefois, grâce au théâtre, à l'art dramatique, des représentations inspirées de ces canéphores du Parthénon, et nous voyons là ce qu'une ligne heureuse en céramique peut ajouter à la beauté humaine. Peut-être avez-vous vu à la Comédie-Française, dans ces dernières années,

l'*Antigone* de Sophocle; certainement vous n'avez pas oublié la ligne qu'offrait aux regards Mlle Bartet, l'artiste qui représentait Antigone, lorsque, portant sur l'épaule l'urne contenant l'eau lustrale pour aller rendre les derniers devoirs à son frère resté sur le champ de bataille, elle paraît sur le seuil du temple en



Amphore panathénaïque athénienne
(Musée de Munich).

Amphore grecque (fabrication corinthienne)
figurant la *Dispute d'Hercule et de Junon*
(Collection du *British Museum*).

invoquant les dieux et les souvenirs de sa famille. Il y a là entre les différentes parties de l'art une collaboration où la céramique a une grande part.

Quant aux représentations qui se trouvent sur les vases grecs, à la décoration, je viens tout à l'heure d'en indiquer les éléments dans l'exposé que j'ai tracé. Les Grecs sont des réalistes-idéalistes, c'est-à-dire qu'ils ont réussi à concilier ces deux tendances entre lesquelles l'art hésite depuis la Renaissance. Nous sommes tantôt portés à prendre dans notre imagination, tantôt à copier servilement les objets extérieurs.

Les Grecs, eux, avaient concilié cela merveilleusement. Dans leur statuaire tout est simplifié et tout est exact; de même, dans leur céramique, ils ne s'astreindront pas à copier servilement une plante, un animal, une figure humaine. Ils dégagent cette géométrie inconsciente et parfaite qui est dans la nature.

D'une branche de laurier, d'un cheval au galop, d'un mouvement d'athlète, ils prennent l'essentiel : tout est exact, rien n'est inutile; ce n'est pas la nature, c'est la nature interprétée par l'œil de l'homme, et en même temps c'est d'un réalisme tel que les figures de l'art grec, du VIe siècle avant Jésus-Christ jusqu'aux Alexandrins, sont demeurées parfaites d'anatomie, de justesse et de vérité.

(La fin prochainement.) GUSTAVE LARROUMET.

Cyathus grec à décoration noire sur fond blanc
(Musée céramique de Sèvres).

LE CHAMP-DE-MARS

(6e article)[1]

II

LES ARTS INTIMES

Je ne suis point de ceux qui envisagent le Salon d'un œil de collectionneur faisant des choix pour son cabinet. Il ne me plaît pas de m'imaginer, pareil à ce grec Lysandre dont parle Fontenelle, que tous les navires de la mer sont à moi seul et que je suis le maître du monde. L'art, à mon sens, dans son acception la plus haute, est un domaine collectif constitué par des individualités choisies. Je demande à l'artiste de s'adresser à la fois à chacun et à tous, de traduire, selon ses propres vues, quelque chose de nos humeurs résumées en les siennes, de répondre, en un mot, à son temps. Les courts paragraphes qui vont suivre vont avoir pour objet des œuvres de fantaisie pure se rapportant à la céramique, à la verrerie, à l'orfèvrerie, à la bijouterie, au travail de l'ivoire et du cuir, à des essais tentés avec plus ou moins de bonheur pour ajouter au luxe de l'appartement ou à l'élégance de la personne humaine. La plupart des auteurs nous sont connus et je n'aurai, généralement, qu'à rappeler leurs tendances. Il est donc facile de grouper leurs manifestations, quitte à dégager, chemin faisant, deux ou trois envois particuliers, d'une recherche neuve ou d'une importance marquée.

§ I. Céramique. — Comme à l'ordinaire, nous avons à regretter que nos potiers s'abandonnent à peu près exclusivement à la production des pièces de curiosité. Leurs vitrines regorgent de morceaux d'une valeur bien plus technique qu'esthétique, d'un

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 17e année, pages 145, 161, 231, 263 et 290.

usage incertain, échantillons de poterie analogues aux vaines plaquettes de marore multicolore, accommodées en presse-papier, étalées en foule dans les boutiques des marbriers. Nous reprochons, en outre, à quantité d'entre eux de s'en tenir à des colorations ternes et monotones. La richesse des tons n'est à négliger nulle part, et l'effort de chaque céramiste doit tendre, à l'aide de la chimie et par l'expérience du feu, à diversifier les effets. A cet égard, la collaboration de sculpteurs et de peintres, pris de goût pour l'art de terre et fournissant aux spécialistes des modèles extérieurs aux traditions et où se proposent, naturellement, des problèmes à résoudre, peut être d'un bon secours. Plusieurs sculpteurs du Champ-de-Mars, tels que MM. Pierre Roche, Félix Masseau et Rupert Carabin, se plaisent ainsi à inventer des formes qu'ils souhaitent voir revêtir de nuances imprévues. M. Pierre Roche, par exemple, a rêvé d'assiettes rondes et creuses, imitant la surface d'un marais couvert de lentilles d'eau, au bord desquelles monte une grenouille verte et, grâce au concours de M. Bigot, il a pu réaliser son caprice. Il convient, seulement, que tout inventeur de modèle se persuade que la logique est faite pour présider à son invention. On est las des vases inaptes à recevoir un bouquet ou qui perdent la moitié de leur prix dès qu'on leur confie une fleur, d'encriers, de pots à tabac, de baguiers, de vide-poches, les uns d'une incommodité flagrante, les autres semblables à des tessons retrouvés en des fouilles, après de séculaires enfouissements.

BIGOT : Vase en grès.

Sous le bénéfice de ces observations, voici, en abrégé, le bilan de la céramique au Champ-de-Mars. C'est, de beaucoup, le grès qui prédomine. M. Dalpeyrat et Mme Lesbros ont exposé ensemble des pots, des vases, des cruches où de beaux bleus et de beaux violets forment, avec un rouge de rare intensité, comme les effilés d'inégales franges ou comme des jaspures où les vives couleurs se sont mutuellement et splendidement éclaboussées. M. Delaherche, plus divers qu'en ces dernières années, apporte tout un lot de gourdes côtelées, de bols à quatre lobes, de cache-pot à six anses, de plats décorés de feuilles stylisées, d'ornements réguliers en saillie, aux colorations brunes, verdâtres, vertes, bleues, rouges, tantôt unies, tantôt mêlées, parfois brodées d'épaisses coulures d'émail opalin, toujours de franc aspect céramique. De M. Alexandre Bigot, il y a lieu de mentionner cinq ou six pièces de caractère plus fruste, de tonalité plus éteinte, une gourde grise, un pot bleu, un pot vert-de-gris, louables en leur façon. De même les vases, les bols à coulures vertes, à tons jaunâtres, de M. Paul Jeannemey,

BIGOT : Vase en grès.

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1897)

CRISTAUX GRAVÉS EN CAMÉES PAR ÉMILE GALLÉ

AIGUIÈRE ET SON BASSIN, VASES DE BAPTÊME

VASE OFFERT A Mme LA PRINCESSE MARGUERITE DE CHARTRES, DUCHESSE DE MAGENTA

A L'OCCASION DE SON MARIAGE

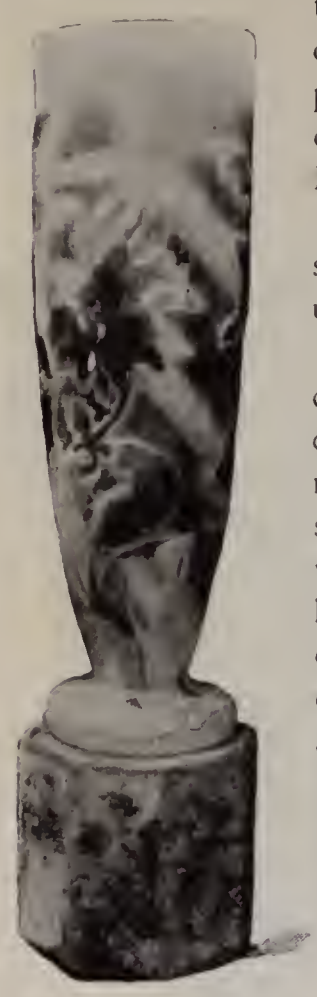
qui est un nouveau venu. Un autre débutant, M. Michel Cazin, marchant librement sur les traces de son père, fin et original potier quand il se repose de son labeur d'exquis paysagiste, nous offre un pot en forme de tronc d'arbre coupé de nœuds et paré de branchettes, un petit pot orné de gui de chêne, un vase rougeâtre, une bouteille bleue, le tout sobre, intéressant, discret. Je vois encore quelques morceaux de grès d'une bonne réussite de M. Lachenal et un vase en faïence revêtue, par le même, d'émail dit « velouté ». Les confrères de M. Lachenal le blâment volontiers de compléter, parfois, le travail du feu par l'emploi d'un acide. Au point de vue strictement décoratif, la critique est de peu de poids, car il s'agit, avant tout, d'obtenir un certain effet; mais, au point de vue technique, on ne saurait nier que l'art est moins recommandable qui use de semblables procédés.

Émile GALLÉ : Vase en cristal.
("A Victor Prouvé, ses amis".)

M. Dammouse, raffiné qu'attire le simple, cultive à la fois le grès et la porcelaine. Avec lui nous arrivons à la série porcelainière, au Champ-de-Mars. Il enrichit ses vases et ses plats de larges et harmonieux décors de fleurs bleues, blanches et jaunes, des chardons, des motifs végétaux traités d'une main libre, d'aspect gras et brillant, sur des fonds parfaitement homogènes. J'ai dans l'œil le ton rouge brique, de qualité superbe, dont il a lustré le champ d'un plat et les sanglantes larmes d'émail qu'il a fait couler à l'intérieur d'une tasse à café cylindrique. Presque tout ce qui vient de lui est signé d'une paternelle distinction. Une série de porcelaines flambées, de tout point notable, est de M. Chaplet, que nous estimons de longue date entre les meilleurs servants de son art et l'un des artistes les plus maîtres de la flamme. Je ne vois plus guère à signaler que les pièces à grand feu de four, décorées par M. Édouard Knœpflin, de Limoges, en pâtes rapportées. Malheureusement, l'artiste voue son incontestable habileté à des sujets trop souvent vieillis. Qu'il s'émancipe donc des « Apollon », des « Amphitrite », et des « Amours » selon la formule. Le temps est passé de tout cet académisme pseudo-galant.

§ II. VERRERIE. — Ici, nous rencontrons, dès notre premier pas, un artiste supérieur : M. Émile Gallé, de Nancy. Le poète qu'il est se révèle à nous, cette année, par ce qu'il dénomme : « Des études de verrier : rouge d'algue, pourpre d'orchis, vert de cédrat, agate blanche et bleu fin de nuit. » Un vase blanc d'opale se fleurit de vagues fleurs roses et jaunes au feuillage d'un vert très tendre et comme lointain. La translucidité du verre enveloppe l'effet d'une douceur de caresse. Une petite coupe claire s'agatise de traits bruns et s'ombre de nuages orangés. L'améthyste éveille, pour un

baguier, ses lueurs violettes. Les parois d'une coupe sont faites d'un matière vitreuse, d'une blancheur trouble, brouillée de taches d'un je ne sais quel vert métallique inquiétant. Au fond d'un étrange et symbolique « graal » semblent se dissoudre les maux anciens afin qu'on s'en puisse enivrer. Par places, sobrement, sûrement, intervient la gravure, évocatrice d'idées et de formes. Je comprends que M. Gallé s'écrie, avec M. Mœterlinck : *Et le palais est plein de reines enchaînées.* Une telle image rend à souhait l'impression qui nous vient de ses œuvres insinuantes et mystérieuses, en la substance desquelles une vie se recueille, en voie de s'épanouir et déjà souriante.



Émile GALLÉ : Vase en cristal. (Chant d'automne.)

Rien qu'un vase de M. Léveillé : *le Maïs,* cristal mauve à couverte chamoisée verte et bleue sur feuilles d'or. L'œuvre n'a qu'un tort : celui de mal répondre à son titre. Son fond lilas rosé, ses vagues scintillements dorés, ses feuillages ondoyants et ses façons de pendeloques incertaines donnent le sentiment de végétations aquatiques et flottantes. Mais il ne s'agit que d'oublier le titre pour goûter l'objet selon sa valeur. Chez M. Louis Tiffany, de New-York, on constate un progrès sérieux. Ses verres légers, en formes de calices, de tulipes, de fleurs évasées ou tuyautées, aux reflets nacrés ou métallisés, jaunes, roses, violets, sont d'aussi pure matière que par le passé et de lignes plus heureuses. Plus légers encore les verres de M. Karl Kœpping, de Dresde, sont soufflés et travaillés à la vénitienne en imitation d'impalpables corolles, montés sur des tiges d'une paradoxale sveltesse, tordues ou droites, agrémentées de folioles et teintées à peine d'une ombre de vert, de bleu, d'orangé ou de blanc laiteux. Nous ne pouvons nous passionner pour ces frivoles et fragiles fantaisies. Autant collectionner des bulles de savon.

LÉVEILLÉ : Vase en cristal.

§ III. TRAVAUX D'ÉMAILLEURS ET D'ORFÈVRES. — Impossible de ne pas tirer à part l'exceptionnel coffret en ivoire, en or, en émail, œuvre collective des émailleurs Grandhomme et Garnier, de l'orfèvre Brateau et du monteur Jacta. Le catalogue énonce comme il suit le thème ornemental de cette cassette au bâti d'ivoire, en forme de reliquaire gothique, intitulé *le Secret :* « Sur l'une des faces principales Pandore s'avance, suivie des Grâces, vers Épiméthée. Les dieux, qui l'envoyèrent, contemplent l'entrevue, attentifs aux maux prêts à naître de la tentative et, seule d'eux tous, Minerve se tient auprès du héros, comme pour repousser la Vierge fatale. Sur la grande face opposée sont figurés l'âge d'or, l'ère du

bonheur céleste antérieure à Pandore et le triste âge de fer qu'elle ouvrit. Aux deux faces secondaires sont retracés les quatre dialogues de l'enfant, du jeune homme, de l'amoureux et du vieillard avec le sphinx de la Destinée tour à tour séductrice, ambiguë et cruelle. Au-dessus de tous ces êtres se joue, à l'entour du couvercle, une frise d'enfants rieurs, parmi des amandiers fleuris dont les branches torses forment les poignées du coffret. Au sommet s'alanguit Pandore, demi-nue et mélancolique; et sa main nonchalante clôt les paupières du Secret, face silencieuse, impénétrable, dissimulant la serrure. » Il conviendrait d'ajouter aux éléments décrits de la sorte de grands lys précieusement ciselés pour garnir les angles. J'avoue faire bon marché du roman mythologique et symbolique auquel on a sacrifié. Une histoire plus simple, plus émue, n'exigeant, pour être comprise, aucun effort de mémoire, aucune consultation de dictionnaire, m'eût agréé bien davantage. Il est évident qu'un coffret achevé en l'an de grâce 1897 pourrait se moins rattacher par la structure aux reliquaires du Moyen-Age et s'éloigner plus résolument, en sa donnée décorative, des traditions de la Renaissance. Le détail seul est d'aujourd'hui et ce n'est pas assez. En outre, j'ai la sensation que le ton blanc de l'ivoire ne fait pas un support convenable aux vivacités de l'or, surtout aux éblouissements de l'émail. J'estime, aussi, qu'on eût fait sagement de mieux équilibrer les proportions de chaque partie du décor. Mais, ces réserves posées, que d'éloges à décerner aux artistes! Quelle franchise aux émaux peints! Combien délicats sont le repoussé et le ciselé du métal! Disons plus : la figurine de Pandore, couchée sur le ventre, le corps légèrement soulevé et penché à

TOURETTE :
Lorgnette de théâtre décorée d'émaux.

TOURETTE :
Panneau en émail.

TOURETTE : Petit vase émail.

TOURETTE : Broche émail.

droite avec les jambes repliées, la tête penchée vers la gauche et tombée au ras du sol, les bras s'allongeant, glissant au milieu des fleurs, est un petit chef-d'œuvre. L'ouvrage, en deux mots, discutable comme composition, s'est poussé à l'exécution quasi parfaite.

Auprès de MM. Grandhomme et Alfred Garnier, d'autres émailleurs maintiennent leur honorable rang. Tel M. Alfred Meyer, l'un des vétérans de son art, auteur d'une jolie plaquette de reliure pour un livre sur l'Émail limousin, représentant une femme nue

GEORGES-JEAN : Plat émail.

en train de peindre, et d'un cadran de pendule de style Renaissance suisse, où l'Heure passe comme la Fortune, emportée sur sa roue, écrasant les uns, surprenant les autres, manants ou rois. Tels M. Georges-Jean, qui traite en fin décorateur l'émail transparent sur or; M. Étienne Tourette, cloisonneur irréprochable, créateur de gracieux panneautins où s'épanouissent de blancs lys au sommet de leur tige frêle pour l'embellissement d'un petit meuble et d'une jumelle ornée de violettes; M. Alfred Schlaich, habile à silhouetter, au creux d'une assiette, un *Hercule vainqueur du sanglier d'Érimanthe,* dans une bordure aux végétations grassement touchées de couleur sur le cuivre vif; et d'autres encore... Mais, comme toujours, il sied de noter d'un trait spécial les émaux cloisonnés d'or sans excipient et les émaux transparents ou translucides sur porcelaine tendre de M. Fernand Thesmar. Ses bols, ses tasses pénétrées de lumière, d'une technique si neuve, décorés de fleurs réelles ou stylisées, de rosaces et d'ornements continus, sont parfaitement exquis en leur mode, et j'ai foi qu'il y a grand parti à tirer de l'application de ses procédés à la pâte kaolinique.

SALON DU CHAMP DE MARS (1897) — L'EMAIL

COFFRET EN IVOIRE, ORS REPOUSSÉS ET ÉMAIL

EXÉCUTÉ PAR MM. GRANDHOMME, GARNIER ET BRATEAU

POUR M. GEORGES BERGER

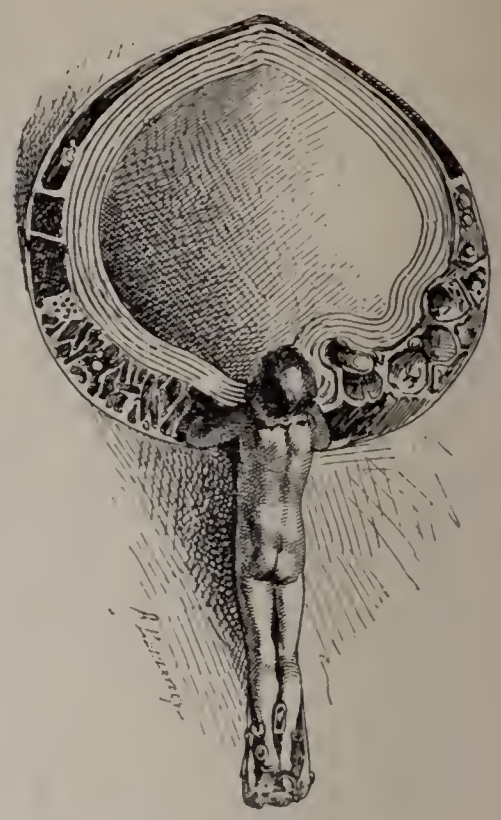
Point de pièces d'orfèvrerie d'argent à louer, en dehors d'une écuelle de M. Francis Peureux, garnie extérieurement de feuilles de chêne en relief et dont l'anse est formée par le corps d'un satyre réjoui, accroché des deux pieds à la base. Au fond, un médaillon figure une scène mythologique à trois personnages, empruntée à la comédie *le Faune* de M. Georges Lefèvre. Ce fond est, à coup sûr, ce qui me sourit le moins dans l'ouvrage. Je ne vois pas la nécessité, d'ailleurs, en dépit des exemples antiques ou modernes, d'ornementer en relief nulle partie intérieure d'une écuelle. On ne saurait juger équitablement en plâtre le compliqué petit groupe de M. Aubé à exécuter en vermeil et en cristal de roche : *Souvenir des 6, 7 et 8 octobre 1896. La France convie la Russie à visiter sa capitale, symbolisée par le vaisseau de la Ville de Paris. Les arts, les sciences, le commerce et l'industrie l'environnent et les cinq parties du monde assistent à l'apothéose.* L'exécution nous apprendra en quelle mesure un pareil sujet peut se dérober à la banalité. Un modèle de pendule-cartel de M. Jules Jouant fait bomber une coque d'oursin soutenue par une figurine nue. La figurine est au moins inutile; mais c'est quelque chose qu'on tâche à rajeunir le cartel.

HIRSCH : Masque en émail.

Des pièces d'étain de sculpture, si nombreuses les années précédentes, on n'a rien à dire, hormis que le nombre en est fort restreint. Aurait-on conscience qu'on en a fait abus? Les gobelets de M. Brateau, illustrés en saillie de houblon et d'orge, de fleurs de pommiers, de branches d'olivier, de sarments et de feuilles de vigne entremêlés de masques, sont des étains d'orfèvre, tous d'une extrême netteté de rendu, d'une pointe d'originalité incontestable.

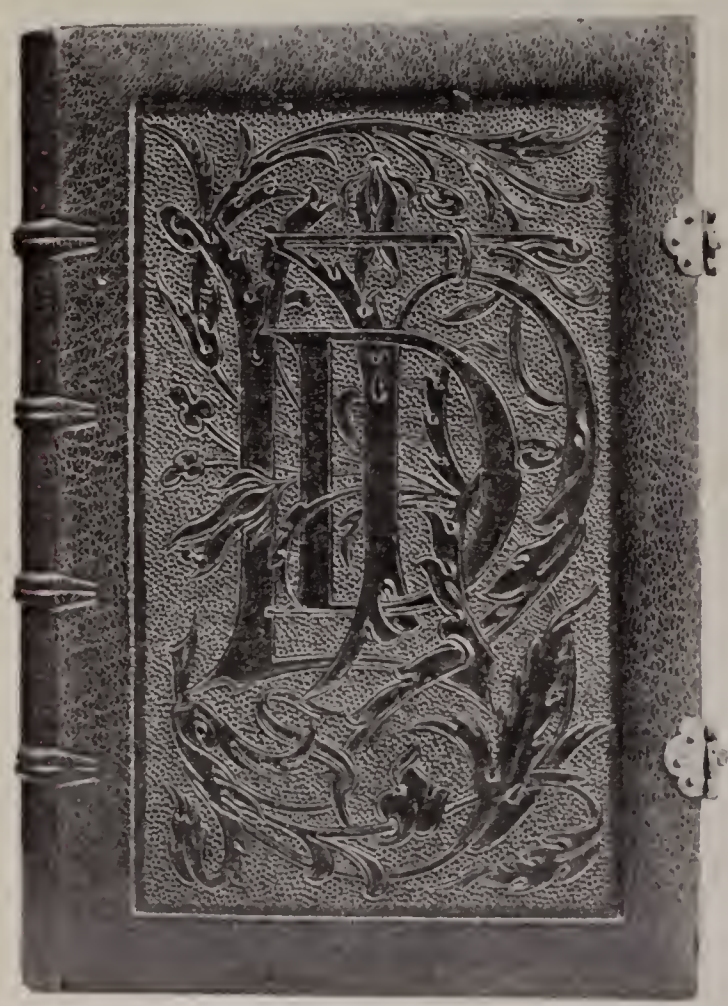
A l'endroit de la bijouterie, j'ai regardé avec plaisir un très joli bracelet de M. Émile Vernier, composé de coquets médaillons d'or, spirituellement découpés, personnifiant les Arts — la Peinture reconnaissable à son pinceau, la Sculpture à son maillet, la Musique à son violon, et ainsi de suite — reliés par de menues plaquettes où s'entrelacent des fleurs et des rubans. Pourtant, le bijoutier par excellence, au Champ-de-Mars, c'est M. Henri Nocq. Il y tient à peu près la même place que M. Lalique au Palais de l'Industrie, avec autant d'indépendance et de mépris du positif, un peu moins de science technique et un peu plus de simplicité. Ses bijoux, boucles, broches, épingles et boutons, en or, en argent ou en bronze, où le principe végétal joue le premier rôle, accusent toujours une recherche inventive. L'usage qu'il fait des pierres précieuses est, avant tout, pittoresque, ainsi qu'en témoigne son bracelet en fleurs d'or, mêlé de perles, d'opales, de fines gemmes et d'émaux. M. Nocq n'entend pas, du reste, n'être qu'un faiseur d'atours : on lui doit nombre d'objets pratiques de haut luxe — par exemple, à ce Salon, un Flambeau en naturelle imitation de tulipe, fait d'argent et d'or, rehaussé

de pierres, splendidement empourpré sur ses pétales de taches d'émail et, mieux encore, un miroir à main historié d'une étonnante adresse. La glace figure l'eau dormante et reflétante d'un étang; les bords de métal émaillé, brodé d'émeraude, de chrysoprase, de turquoise, de coralline, de rubis, simulent une prairie magiquement fraîche et animée de bestioles; le manche, enfin, nous montre Narcisse étendu, se mirant au cristal de l'eau. La pièce est, en son genre, d'une perfection épuisée. Nous sommes en droit d'espérer beaucoup de l'avenir de l'artiste. Pour lui, comme pour M. Lalique, tout est, à cette heure, question d'évolution.



Henry Nocq : Miroir à main.

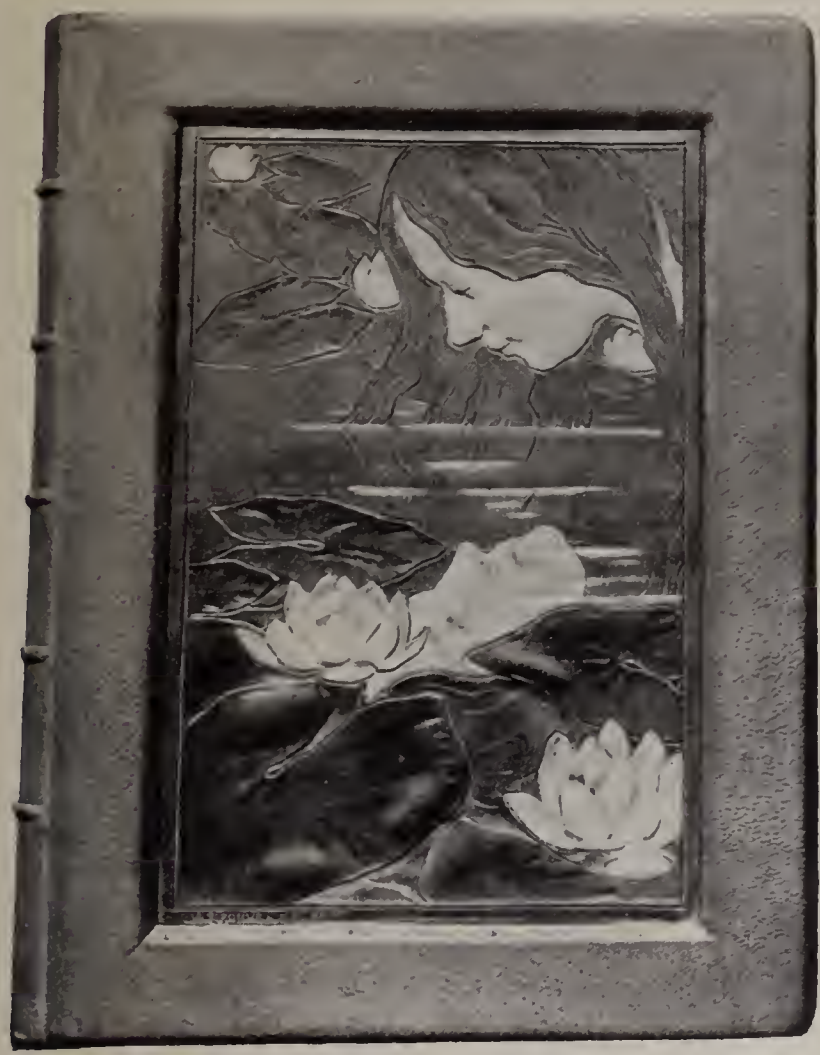
§ IV. Décoration du cuir. — A l'exception d'un coffret aux panneaux délicatement incisés d'un décor d'iris sur peau de bœuf par M. Charles Meunier, cette série ne comporte que des reliures de livres ou des éléments de reliure en cuir mosaïqué, ciselé ou repoussé. Les envois de M. Marius Michel y brillent entre tous. De l'outil le plus précis et le plus sûr, l'artiste a exécuté en mosaïque un lys blanc sur fond vert, des lotus sur fond rouge, des œillets sur fond noir, d'un dessin savant, stylisé juste au point nécessaire, d'un agrément sérieux et noble, toujours d'accord avec l'esprit des ouvrages littéraires. Mais le chef-d'œuvre de M. Michel — et un chef-d'œuvre assurément — c'est sa couverture composée pour les *Nuits* d'Alfred de Musset. Le fond noir bleu du maroquin s'y pare d'un entrelacement de tigettes bleues, dessinant des courbes et des losanges lobés, garnis de feuillettes, au milieu desquels s'épanouissent d'exquises fleurs de chèvrefeuille mauves. Un trait noir sertit la forme et fait partout valoir la grâce



Marius Michel : Reliure.

simple des lignes, le délicieux naturel et la qualité des bleus et des lilas gradués. L'or est absent de cette reliure exemplaire. Je voudrais voir ce maître morceau soit au Musée du Luxembourg où, jusqu'à ce jour, l'art du cuir n'a pas fait son apparition, soit au Musée des Arts décoratifs. Aucun modèle n'est plus digne d'être proposé à l'attention des techniciens et des amateurs.

Mlle Jeanne Rollince a conçu, pour couvrir les *Chroniques* de Froissart, une reliure où toute l'ornementation, autour d'un quintefeuille central d'un vert un peu dur, dérive ingénieusement de la fleur de lys et se développe sur le fond noir grenu. A ce principe de décor subtil, d'un symbolisme ou d'un emblématisme voilé, qui est celui de M. Marius Michel, M. Wiener, de Nancy, oppose, suivant sa coutume, le principe du décor-affiche. Je goûte peu ses grands pavots ciselés d'après un carton de M. Renaudin, et moins encore sa mosaïque : *Au bois, au joly bois...*, exécutée en collaboration avec M. Georges Auriol. Ces femmes violettes, portant des corbeilles et se dirigeant vers un bois rouge, se découpant sur le fond jaune du cuir et traduites en simplification brutale, me représentent une affiche moderne sur un mur, non une reliure. On pourrait faire ainsi des panneaux pour revêtir certaines parties de meubles : je ne vois point d'autre convenable application de ce genre épisodique. Le meilleur des envois de M. Wiener me paraît être sa reliure pour *la Vie et l'Œuvre de P.-V. Galland*, par M. Henry Havard, d'après un projet de M. Couty. Deux motifs, d'ailleurs sans lien sensible, y ont trouvé place : un feuillage de citronnier illustré de ses fruits, auquel sont suspendus des cartouches, et des iris violets. En eux-mêmes, ils ne manquent pas d'élégance. L'ensemble, toutefois, fait penser aux reliures ordinaires de bien des livres de jour de l'an.

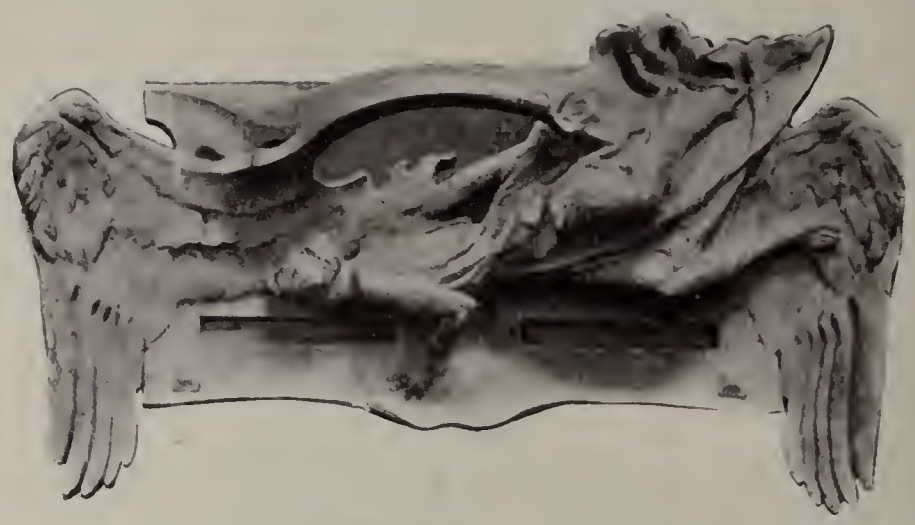


WIENER : Reliure (Les Pavots), en cuir ciselé.

Si je regarde à l'état isolé le panneau de fleurs et de feuilles ciselé par M. Brutus Matthey, je ne saurais qu'en louer le précieux travail. Qu'on fasse de cette plaquette de cuir traitée comme une plaquette d'ivoire, avec des finesses de modelé, des vivacités de

saillies minutieuses, la paroi d'une cassette s'offrant constamment aux yeux, n'ayant rien à redouter d'aucun indiscret frottement, tout sera pour le mieux. Que s'il s'agit d'en envelopper un volume, le point de vue change. Il importera toujours de se souvenir qu'une reliure qui n'est qu'un objet de vitrine pèche contre sa destination. Une couverture de livre est exposée, par essence, à des risques qu'il faut prévoir, auxquels il faut aviser d'avance autant que possible par sa constitution même. La reliure-affiche ou tableau, est une faute de goût, doublée d'une imprudence, car les représentations sont facilement altérées par les mâchures et les salissures. La reliure-sculpture ornementale peut être pleine de distinction, mais sa fragile épiderme l'expose, vraiment, à trop de hasards.

Je ne parlerai pas des cuirs repoussés ou gaufrés, ni des cuirs pyrogravés, c'est-



Victor Prouvé : Poignée de porte en bronze.

à-dire gravés par brûlures, tous les spécimens qu'on nous en présente étant de faible intérêt. En fait de cuirs décorés pour l'ameublement, je n'en ai pu découvrir, au Champ-de-Mars, un seul échantillon. Pourquoi quelque chercheur ne pousserait-il pas ses essais du côté de la basane dorée? Le cuir de Cordoue se prêterait, sans contredit, à des effets nouveaux, et le rajeunissement de cet art est désirable.

§ V. Objets divers. — Le grand point, lorsqu'on a mis hors de cause un principe longtemps débattu, c'est de l'appliquer avec discernement. Rien de plus juste que le mouvement de réhabilitation et d'ascension des objets d'usage. On ne leur infusera jamais trop de grâce, de fantaisie et de noblesse, sous l'expresse réserve qu'il n'en coûtera aucun sacrifice à leur utilitaire modalité. Mais est-ce bien de la grâce et de la noblesse que nous voyons à nombre d'envois de tendances familières? N'est-ce pas plutôt, fort souvent, de la bizarrerie, de la lourdeur, voire de la laideur? Que de décors hasardeux! Que de formes sans logique! Artistes et artisans, en appétit de nouveauté, grisés de la faveur qui s'attache aux créations d'art pratique, se persuadent qu'il est aisé d'avoir une façon de génie en ce domaine et s'émerveillent de leurs plus médiocres essais. De là tant d'excentricités dont ne saurait s'accommoder ni la vie courante, ni la vitrine du collectionneur et qui ne sont, au fond, qu'improvisations d'inexpérience. Laissons aux improvisateurs le temps de s'assagir et de se mettre au fait des choses; mais il convient de les tenir en garde contre leurs illusions.

Il nous est agréable qu'un statuaire de valeur comme M. Alexandre Charpentier compose une crémone de fenêtre, invente des bouchons de flacon, gaufre des papiers qui prennent, très doucement, des empreintes de sujets en relief, décore jusqu'à des buvards en même temps qu'il exécute des statues, des médaillons, des plaquettes charmantes; que le sculpteur Maurice Maignan combine une tirelire, *le Rêve de Noël*, faite d'une cloche tombée dans l'herbe à laquelle s'adossent de petits villageois endormis et qu'il la coule en bronze; que le peintre Victor Prouvé, curieux de l'emploi de toutes

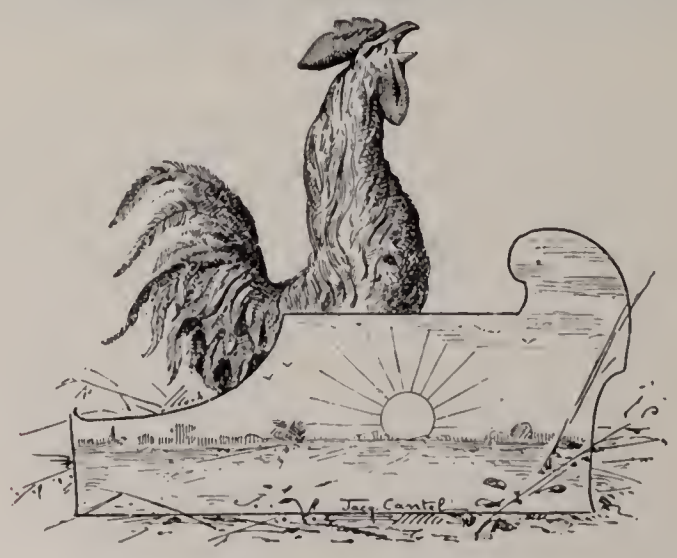
J. Dampt : Buste de Mme la comtesse de Béarn, en ivoire et bois.

les matières et de la satisfaction de toutes les fantaisies, s'ingénie, d'un esprit trop tumultueux pourtant, à modeler une poignée de porte monumentale où s'élargissent deux grandes ailes fantastiques et où se tord un génie nu, surveillant la fente de la boîte aux lettres; que le sculpteur Paul Roche se repose de ses statues et de ses bas-reliefs en imaginant des pièces de grès et en « églomisant » des verres, des reliures, des estampes... Que si l'on me demande, entre parenthèses, en quoi consiste « l'églomisation », je répondrai, d'après le *Dictionnaire des arts de l'ameublement*, l'ouvrage capital de M. Henry Havard, qu'il s'agit d'un procédé d'encadrement, ou plutôt d'emmargement sombre, innové jadis par un nommé Glomy pour faire valoir des sujets gravés. Mais M. Roche n'entend pas ainsi la chose. Il appelle « églomiser » donner à des motifs colorés des miroitements d'épreuves de daguerréotype, au moyen de procédés chimiques et de tours de main particuliers. L'effet en est, quelquefois, brillant et inattendu. Au résumé, si nous avons à nous intéresser à quelques tentatives heureuses, ou, du moins peu ou prou raisonnées dans l'ordre des adaptations esthé-

tiques aux objets usuels, trop de puérilités ou d'insanités nous déconcertent. Il faut, à tout prix, que les exposants deviennent plus sévères envers eux-mêmes.

§ VI. Petites sculptures d'appartement. — Nous ne rencontrons pas au Champ-de-Mars ce petit délire « chryséléphantin » qui nous a surpris aux Champs-Élysées. L'ivoire n'apparaît ici, à l'état statuaire, que dans un gracieux buste de jeune fille de M. Jean Dampt. Il a fourni la matière du fin visage, aux traits calmes, très individuels, et des deux mains dont l'une caresse négligemment la joue droite, et l'autre tient une statuette dorée de la Beauté armée du symbolique miroir. Autour de l'échancrure carrée de la robe, ouverte sur la poitrine, règne un orfroi de bijouterie. Les manches ballonnées et le corps sont en bois dur. L'aimable effigie pose, enfin, tout à plat, en section nette, sur un socle polygonal, violet, incrusté de nacre. Deux figurines d'ébénisterie, de M. Fix Masseau et de M. Gaston Schneeg, se rattachent au genre anecdotique et pittoresque. L'*Étrange passant,* de M. Masseau, nous évoque je ne sais quel loqueteux bohémien, coiffé d'une apparence de tiare orientale, la lippe avancée, bestial, son violon à la main, et, de M. Schneeg, c'est un farouche *Inquisiteur,* ascète endurci, dévoré de mysticisme, jeté hors du sens de la vie. J'avoue sans détour être peu passionné, quelle que soit l'ingéniosité des artistes, par cette littérature sculptée. Mon goût n'est pas, d'ailleurs, beaucoup plus vif pour les groupes-bibelots de Mlle Claudel, — notamment pour ces quatre femmes nues causant autour d'une table, harengères déshabillées et hurlantes, à l'ombre d'un grand rocher à pic, deux fois reproduites par l'auteur, en marbre blanc et en onyx brésilien veiné de vert pâle et de rose. Ah! que la vraie compréhension esthétique est donc rare et distincte de l'habileté technique — de celle même dont se recommande Mlle Claudel et qui peut se nommer du talent!...

(La fin prochainement.) L. de FOURCAUD.



UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

LES OBSEQUES DE L. FALIZE

DISCOURS DE M. HENRI BOUILHET

VICE-PRÉSIDENT DE L'UNION CENTRALE

Prononcé au cimetière de Moret le 8 septembre 1897

C'est au nom de l'Union centrale que je viens adresser un dernier adieu à notre ami Lucien Falize.

Depuis plus de vingt-cinq ans, il avait consacré à notre œuvre le meilleur de son temps. L'autorité de son expérience, la sûreté de son jugement, l'excellence de son goût, faisaient de lui le conseiller le plus écouté de nos réunions.

Que d'idées fertiles il a semées au cours de sa longue collaboration !

N'est-ce pas lui qui, dès 1879, traçait dans un rapport magistral le programme de nos expositions technologiques, en plaçant l'outil à côté du produit, l'œuvre ancienne en face de l'ouvrage moderne, et faisait de ces expositions un enseignement qui n'aura pas été perdu?

N'est-ce pas lui qui, préoccupé du renouvellement et du perfectionnement de nos industries d'art, avait proposé à la même époque de faire, à la suite de nos expositions technologiques, une exposition de la plante et de ses applications décoratives, dont il avait, dans un poétique langage, défini les différentes évolutions dans les styles anciens?

S'il n'a pas eu la satisfaction de voir aboutir et réaliser sa conception telle qu'il l'avait rêvée, il a eu du moins la consolation de voir ses idées germer dans l'esprit des générations nouvelles, et d'ouvrir un vaste champ à l'activité de nos artistes et de nos industriels à la recherche d'un style nouveau. Falize personnifiait les arts du métal dans leurs plus nobles et plus élégantes créations.

Initié de bonne heure aux difficultés du métier, il avait dans l'atelier paternel puisé l'amour du travail et le goût des œuvres précieuses. Dessinateur ingénieux, orfèvre habile, il savait donner à son œuvre un charme tout personnel; aucune des pratiques de son art ne lui était étrangère, et, s'il me fallait citer des œuvres marquantes auxquelles son nom restera attaché, je rappellerais ce merveilleux travail d'or ciselé et d'émail translucide qu'il voulut bien exécuter à la demande de ses collègues, pour continuer les traditions des orfèvres anciens. Le hanap d'or conservé dans le Musée des Arts décoratifs restera le témoignage éclatant de sa maîtrise et éternisera sa mémoire.

J'ai tenu à apporter ici, au nom de mes collègues, l'expression de la douloureuse impression que nous a causée sa mort prématurée, et à l'heure où ses fils, élevés par lui comme son père l'avait élevé lui-même dans les traditions du noble métier qu'il a noblement pratiqué, vont prendre charge du nom de Falize, je viens donner à sa famille le témoignage de l'affection et de l'estime que nous avaient inspirées son caractère et son talent.

HENRI BOUILHET.

Le Directeur-Gérant : Victor CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11.

L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES

(1er article)

L'ART ET L'INDUSTRIE EN BELGIQUE

I

En peu de mots, essayons de dégager ce que l'Exposition de Bruxelles a pu comporter d'enseignement au point de vue spécial qui nous occupe ici. Quelles œuvres marquantes a-t-elle montrées dans l'ordre des applications de l'Art à la décoration? Quels témoignages nouveaux a-t-elle apportés des efforts actuellement tentés par tous les peuples, avec une énergie chaque

jour plus manifeste, pour marquer les productions industrielles d'un cachet d'élégance et de bon goût capable de leur assurer la suprématie dans l'âpre concurrence que se font les nations sur le terrain des intérêts économiques? Enfin, pour la Belgique plus spécialement, quels progrès a-t-on pu constater, et quelles manifestations des artistes en quête d'idéal nouveau ou de recherches dignes d'être mentionnées? Tels sont les points d'interrogation qui se posent; telles sont les questions que nous devons examiner.

Candélabre du surtout de table, composé pour la Ville de Bruxelles par Van der Stappen. (Exécuté par la Cie des Bronzes.)

L'Exposition de Bruxelles a-t-elle été véritablement, comme on l'a dit, la préface de celle qui aura lieu à Paris en 1900? Le croire serait se préparer de singulières déceptions. Sans doute, la mise en scène a été soigneusement réglée. Au point de vue de l'organisation, tout a été grand et largement compris. Palais, jardins, installations variées et pittoresques, vastes surfaces mises à la disposition des exposants, congrès innombrables, l'utile et l'agréable, *le sérieux et l'amusant* ingénieusement combinés, rien n'a manqué pour donner l'impression d'une *World's Fair* très réellement imposante et faisant le plus grand honneur au pays qui a su en réaliser l'entreprise. Mais, à aller au fond des choses, quels vides derrière de trompeuses façades! Et combien nos exposants français se font illusion s'ils se sont imaginés qu'ils ont trouvé devant eux, dans ce tournoi soi-disant international, les concurrents vraiment redoutables qui préparent et réservent leurs forces pour la grande lutte de 1900! Ils ont pu vaincre sans péril à Bruxelles. Ni les Anglais, ni les Allemands, ni les États-Unis d'Amérique, avec qui il leur faudra rudement compter dans trois ans, n'étaient sérieusement représentés. La section anglaise (6,500 mètres carrés) n'était occupée que par une production de troisième ou quatrième ordre et par tout le bariolage criard des industries de pacotille. L'Autriche-Hongrie, avec ses articles de Vienne, ses meubles, ses pianos, ses poteries à reflets métalliques, ses tentures, ses verreries, offrait un certain aspect de prospérité et de richesse, bien inférieur toutefois à celui de l'Exposition de Chicago en 1893. Quant à l'Allemagne, son

exhibition faisait l'effet d'une plaisanterie. Elle tenait tout entière dans deux salles de quelques mètres carrés. On ne se dérobe pas avec plus de modestie. Il est impossible d'afficher plus ostensiblement sa réserve. Pour les autres pays,

Surtout de table de la Ville de Bruxelles, composé par Van der Stappen.
(Exécuté par la Cie des Bronzes.)

l'Italie, la Russie, la Turquie, la Grèce, l'Espagne, la Suisse, ce n'était qu'in cohérence : çà et là, quelques œuvres non tout à fait sans mérite apparaissaient au milieu d'un océan de camelote. Seule, la Hollande avait mis quelque sérieux dans sa participation.

En réalité, la lutte s'est circonscrite simplement entre la France et la Belgique.

Parlons d'abord de ce dernier pays.

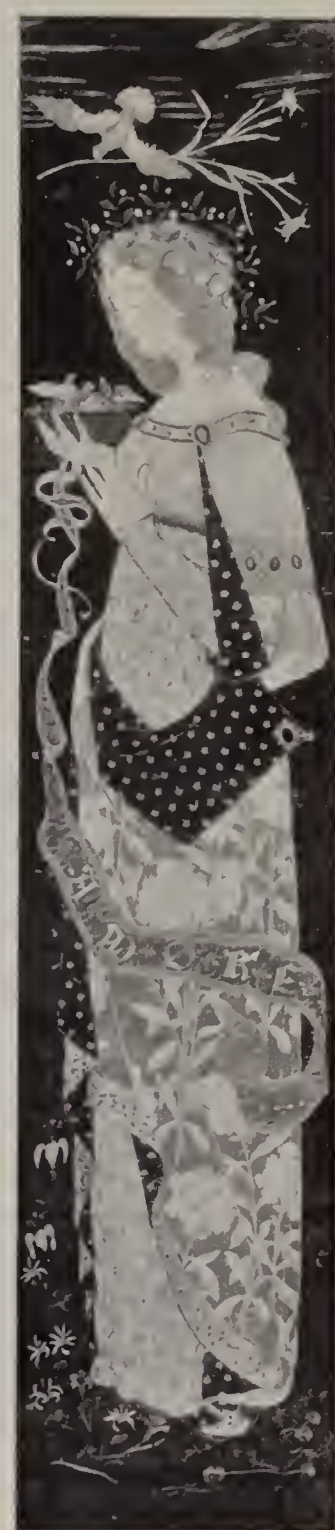
II

Les arts décoratifs en Belgique sont entrés depuis déjà quelques années en voie de complète transformation. Une impulsion des plus énergiques et des plus heureuses les entraîne à un idéal que l'esprit moderne a touché de sa flamme.

Panneaux en faïence polychrôme par DE RUDDER.
(Exécutés par la manufacture VERMEREN-COCHÉ.)

Si les résultats de l'effort sont loin encore de pouvoir donner pleine satisfaction aux juges d'un goût éclairé et délicat, du moins ils sont tels qu'il est impossible de ne les point constater avec l'étonnement qu'ils aient pu être réalisés en si peu d'années. Quand on songe qu'ils sont dus exclusivement à la volonté intelligente de quelques hommes d'élite, aux encouragements méthodiques et tenaces des pouvoirs publics, qui ont multiplié dans tout le pays les écoles de dessin; enfin, quand on se rend compte que ces progrès ne sont point la conséquence d'un hasard, mais qu'ils ont pour cause initiale une direction active, perspicace, sans cesse en éveil et continue, on ne peut se défendre, hélas! de comparaisons

Décoration exécutée par DE RUDDER
pour la salle des mariages
de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles.
Broderies de Mme H. DE RUDDER.



fâcheuses. Ah! si nous avions présentement en France la haute impulsion qui fait défaut, et une administration qui sache vouloir!

Il est superflu de rappeler dans cette *Revue* comment a pris naissance le mouvement auquel il faut attribuer l'actuelle renaissance de l'art décoratif belge. Trop souvent nous avons eu ici l'occasion de parler de l'action exercée par le Salon de la *Libre Esthétique*, des tentatives si remarquables de M. Buls, le bourgmestre de Bruxelles, dont le volume sur l'*Esthétique des villes* est célèbre; enfin, de la part prise dans l'œuvre de progrès par MM. Picart et Octave Maus. Il n'y a pas lieu de revenir aujourd'hui sur des faits connus. Ce qui est certain, c'est que, depuis 1884, date de la fondation, à Bruxelles, du *Salon des Vingt*, et surtout depuis la création, en 1894, du *Salon de la Libre Esthétique*, organisé par M. Maus à la « Maison d'Art », les vieilles traditions décoratives du peuple flamand sont sorties de leur torpeur, secouées d'une façon ininterrompue par un

souffle de nouveauté. Les industries de la ferronnerie, du mobilier, de la céramique, de la verrerie, de la reliure, etc., prennent un heureux essor. D'abord on s'applique, comme en France, à faire revivre les anciens styles. Poursuivant son œuvre de restauration de l'Hôtel-de-Ville, M. Buls distribue des commandes, fait éclore des œuvres intéressantes, comme le *surtout de table* en argent, exécuté par la Compagnie des Bronzes, sur les modèles de Van der Stappen, ou comme la décoration de la salle des mariages par de Rudder, qui a dessiné de charmantes compositions brodées à l'aiguille par sa femme. Puis vinrent les monuments sur les places publiques. Toute une pléiade d'artistes sont gagnés par l'exemple : MM. Henri Van de Velde, G. Serrurier, A.-W. Finch, G. Lemmers, Ph. Wolfers, G. Combaz, Dubois, O. Coppens, V. Mignot, F. Toussaint, H. Thys, L. Dardenne, Am. Lynen, E. Berchmans, A. Rassenfosse, A. Donnay, etc., se vouent résolument aux industries artistiques. Enfin, les architectes eux-mêmes, abandonnant le classicisme de leurs maîtres, les Balat, les Wynand Janssens, les De Curte, les Jamaer, les Poelaert, suivent à leur tour cette tendance d'émancipation, s'efforçant de sortir de la routine, et l'on voit surgir des hommes de talent, tels que MM. Victor Horta et Paul Hankar, dont l'influence s'étend jusque chez nous, en France, ardemment discutée, manifeste pourtant chez quelques jeunes architectes du Salon du Champ-de-Mars, comme MM. Guilmard et Ch. Plumet.

Exposition de Tervueren à Bruxelles.
Panneau exécuté en broderie par Mme de Rudder
d'après une composition de M. de Rudder.

III

Il s'en faut de beaucoup, assurément, que l'Exposition de Bruxelles ait fourni la démonstration des progrès dont nous parlons ici, et de cette floraison nouvelle des arts décoratifs depuis les dix dernières années. Pour les visiteurs distraits,

c'est à peine s'ils ont pu se rendre compte des efforts accomplis. Ce n'est pas du premier coup, ce n'est pas sans résistance que l'industrie d'une nation suit les voies inattendues dans lesquelles l'Art s'efforce de les conduire. Mais pour tout observateur attentif, pour quiconque a étudié avec soin les produits exposés, il est clair que dès maintenant les industries belges commencent à ressentir les bienfaisants effets de l'évolution qui se produit parmi les artistes, en vertu de laquelle ceux-ci apportent de plus en plus la collaboration de leurs idées jeunes et vivantes aux fabricants attardés dans les routines traditionnelles. Nul doute qu'on ne s'en aperçoive chez nous avec évidence à la prochaine Exposition de 1900.

Reliquaire de saint Rambert
exécuté en bronze doré par J. VILMOTTE.

Un exemple pour confirmer ce que nous avançons. Quiconque a visité l'Exposition de Bruxelles a constaté l'éclatant succès de la section coloniale de Tervueren, aménagée avec un goût, un raffinement de recherche et de grâce, un sentiment du décor qu'on n'avait jamais apportés nulle part en pareille entreprise. C'était un enchantement.

Bas-relief d'un des côtés du reliquaire de saint Rambert.
(Le Saint consacre l'église de Huncourt, près Cambrai.)

Exposition de la maison Wolfers à l'Exposition de Bruxelles.
(Fragment de la rampe.)

Dans un palais élevé au milieu d'un cadre somptueux de verdure, parmi les arbres séculaires d'un parc royal et près des eaux sommeillantes d'un étang, le gouvernement belge avait réuni toutes les productions de l'État du Congo dont il poursuit, on sait avec quelle activité, la colonisation. Il est impossible d'imaginer plus d'ingéniosité et de fantaisie, plus d'adresse et de piquante virtuosité dans la réclame. Appeler l'art à son aide pour faire pénétrer chez un peuple l'amour d'une colonie, pour faire connaître ses richesses naturelles, donner l'envie d'avoir recours à ses minerais, à ses bois, à ses étoffes, certes, voilà qui n'est pas banal. Et cette présentation, cet étalage, cette exhibition provocante de l'entreprise congolaise, on a su en dissimuler le mercantilisme sous les apparences d'un spectacle pittoresque et infiniment agréable pour l'esprit et pour les yeux! Un des produits les plus précieux du Congo étant

Vase en cristal, monture en orfèvrerie, par Ph. Wolfers.

Vase en cristal taillé en camée, par Ph. Wolfers.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES (1897) : ORFÈVRERIE

GRAND VASE EN CRISTAL GRAVÉ, MONTURE EN ARGENT PATINÉ D'OR

EXÉCUTÉ PAR MM. WOLFERS, ORFÈVRES, A BRUXELLES

l'ivoire, on a présenté l'ivoire sous la forme d'objets d'art exécutés par les principaux sculpteurs de la Belgique à qui le gouvernement avait gratuitement accordé des échantillons de cette belle matière. Une salle entière était remplie d'œuvres de ce genre. Il y avait là, notamment, un superbe *Christ*, de Constantin Meunier, une *Psyché*, de Paul de Vigne, une *Chrysis*, de Godefroy Devreese, l'*Allegreto* de J. Dillens, délicieuse figure, le *Sphinx du Silence*, de Van der Stappen, un groupe de *Lutteurs*, de Rombaux; sans parler de morceaux décoratifs de premier ordre, comme le *Vase au cygne*, de M. Ph. Wolfers, un artiste du plus rare mérite que nous allons retrouver tout à l'heure, ou

Cafetière en argent, exposée par la maison Wolfers.

Garniture de toilette : orfèvrerie et verrerie, exposée par la maison Wolfers.

comme le *coffret de mariage*, de M. Fernand Dubois, la *Glace aux paons*, de MM. Samuel et Crespin, etc. Ne nous étonnons pas si nous voyons bientôt la sculpture chryséléphantine produire en Belgique des œuvres de haute valeur. C'est à l'initiative intelligente du gouvernement belge qu'un tel résultat sera dû.

Les bois du Congo ne sont pas très variés. Pour en faire apprécier les qualités, on avait demandé à des architectes comme MM. Hankar, Horta, etc., d'en fabriquer des meubles à leur façon, et il faut avouer que ces artistes n'ont point failli à leur tâche. Les autres produits coloniaux : étoffes, objets de sparterie, céra-

mique, etc., étaient présentés non moins ingénieusement. Enfin, comme décoration générale, on avait placé, au milieu des salles, des groupes en plâtre peint représentant des scènes de mœurs congolaises, exécutés par MM. Samuel, de

Vase en cristal et orfèvrerie, exposé par la maison Wolfers.

Rudder, etc., et, sur les murailles, des panneaux composés par M. de Rudder et brodés en soie de couleur par Mme Hélène de Rudder. L'effet était charmant.

Un autre exemple saisissant des progrès de l'art décoratif en Belgique nous a été fourni dans la section des industries : je veux parler de la très remarquable exposition d'orfèvrerie de MM. Wolfers. Elle mérite que nous nous y arrêtions.

(A suivre.) VICTOR CHAMPIER.

Céramique du Moyen-Age, carreaux en faïence de l'église de Vezelay.

LES ARTS DU FEU

LA CÉRAMIQUE ARTISTIQUE

(3e et dernier article)[1]

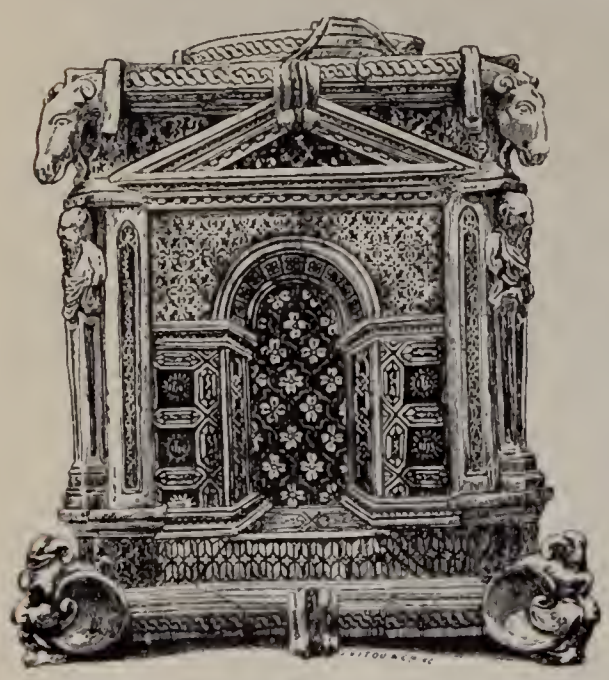
PENDANT le Moyen-Age, assurément la céramique ne perd pas son rôle, mais c'est un nouveau culte, ce sont de nouvelles habitudes domestiques, et cela en vertu de la loi de guerre continuelle et aussi du besoin de décoration brillante, de choses éclatantes, que semblent éprouver les hommes de ce temps-là; c'est plutôt l'âge féodal que celui de la céramique. Parcourez les musées, les galeries de la Bibliothèque nationale et du Louvre et vous serez étonnés de voir combien peu, proportionnellement, il y a d'objets de céramique venant du Moyen-Age par rapport aux objets de céramique grecque ou romaine.

Nous pourrions trouver dans la céramique du Moyen-Age la justification des principes que j'ai indiqués, mais je n'y insiste pas. J'ai hâte, ayant exposé les points essentiels au sujet de l'art grec, d'arriver à l'époque moderne.

Vous savez ce que la Renaissance nous a apporté de bon et de mauvais; elle nous a fait payer assez cher les grands services qu'elle a rendus. Il y a eu, à la fin du Moyen-Age, comme un cri de soulagement, d'admiration, en présence de la beauté de l'antique retrouvée; et en même temps, à la suite de ce long hiver, à la suite de cette période extrêmement pénible et sanglante du Moyen-Age où l'humanité, cherchant ses conditions d'existence, tiraillée entre la féodalité, qui est oppressive, et le catholicisme, qui est intolérant, le monde cherche les

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, XVIIe année, p. 225 et 333

conditions de la paix sans les trouver. Tout à coup se produit la Réforme qui affranchit les intelligences, et la découverte de l'antiquité longtemps ensevelie sous les ruines, et qui présente tout à coup l'abondance, une exaltation de la nature, l'Art se chantant un hymne à lui-même. Il y a une ivresse des imaginations.

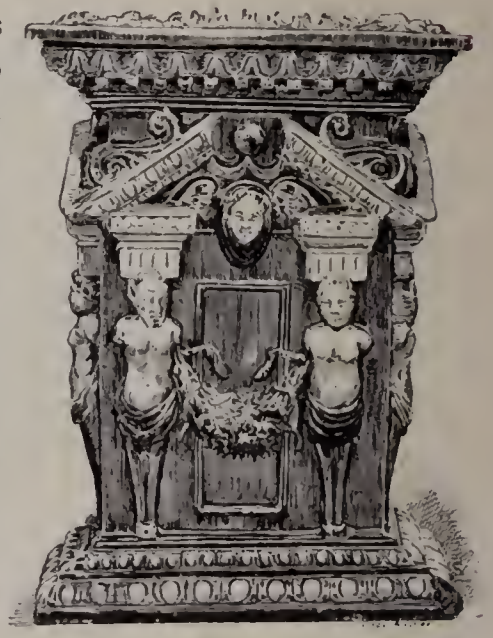


Salière en faïence de Saint-Porchère ou d'Oiron (XVIe siècle).

Vous n'avez qu'à parcourir les œuvres des contemporains pour voir leur enthousiasme; que ce soient des artistes comme Léonard de Vinci ou des penseurs comme le précurseur de Luther, Ulrich de Huntgen, vous y trouvez l'enthousiasme et un sentiment de libération.

L'art du Moyen-Age a donc quelque chose d'excessif et en même temps un vif sentiment de beauté reconquise pour l'œil et entré dans la plénitude de la reconnaissance et de l'adoration, et la céramique du Moyen-Age trahit ces sentiments. Rappelez-vous les plus beaux spécimens que nous ayons de la céramique de cette époque, ils sont italiens, car la céramique française ne date guère que du XVIe siècle, tandis que les Italiens font des merveilles dès le XVe, telles que les coupes d'Urbino.

Partout vous verrez une profusion d'ornements qui semblent avoir pour objet l'ostentation beaucoup plus que la réalité; les vases italiens, les majoliques que nous avons dans nos musées ne répondent pas à un objet d'utilité. Certainement ils ont pu contenir des liquides, être servis à la table somptueuse des princes de l'Église ou des princes de la terre; mais, en somme, ce sont avant tout des pièces de décoration; et ce caractère d'inutilité luxueuse qui est une condition contraire, il faut le reconnaître, à la destination de l'Art, vous le retrouverez dans l'ornementation, le luxe de rinceaux, de figures humaines; et surtout la céramique s'écarte à ce moment de son véritable but en essayant de rivaliser avec la peinture et la sculpture: avec la peinture, parce que, sur une surface ronde comme celle d'un vase, elle veut reproduire des tableaux, avec le modelé, la profusion de personnages, la perspective que seule la peinture peut rendre; elle abandonne ces caractères de simplification que nous trouvons aux bonnes époques de l'Art et qui, dans la céramique plus que partout ailleurs, est nécessaire.



Salière en faïence de Saint-Porchère ou d'Oiron (XVIe siècle).

Il y a cependant, il faut le reconnaître, à cette époque, le parti une fois pris de cette erreur initiale, des œuvres qui excitent aujourd'hui à juste titre l'enthousiasme des connaisseurs et qu'on désespère d'égaler.

Il y a même de petits problèmes artistiques comme celui des faïences de Saint-Porchère, dites parfois d'Oiron, dont on ne sait pas bien l'origine : sont-elles italiennes ou françaises ? Il y a eu toute espèce d'hypothèses sur ce sujet. Pour ma part, je me rallierai volontiers à l'opinion d'un homme éminent, M. Molinier, et qui leur assigne une origine bien française. Mais vous voyez dans ces faïences d'Oiron, d'ailleurs si délicieuses et si merveilleuses, que le céramiste a vraiment perdu de vue le but de son art.

Plat en faïence de Bernard PALISSY.

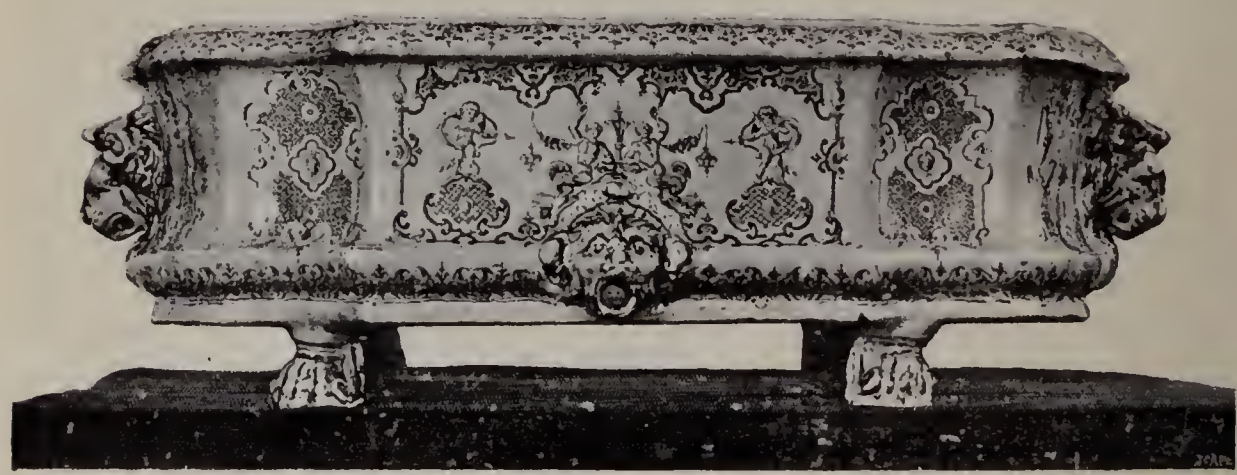
La céramique ne peut pas s'affranchir de certaines conditions de solidité; voilà une substance friable comme la terre cuite à laquelle on donne l'aspect de l'ivoire et une décoration si minutieuse qu'elle semble faite avec le couteau, et qu'elle devrait être solide, résistante, pour ne pas être à la merci du moindre choc, c'est très beau, mais ce n'est plus dans la note.

Faïence de Sinceny.

Il y a, au contraire, un très grand artiste, un Français, qui est non seulement un grand artiste dans la céramique, mais dans l'Art, Bernard Palissy, qui renouvelle son art tout à coup en concevant ce qu'il y a dans l'esprit de la Renaissance d'admiration pour la beauté artistique et le sentiment de délivrance; c'est une protestation et une glorification.

Bernard Palissy se met en face de la nature et arrive à produire ces merveilles que, pour moi, je l'avoue, je préfère de beaucoup aux chefs-d'œuvre de l'art italien ou à des curiosités comme les faïences d'Oiron, ces « rustiques figurines », comme il les appelle, et qui sont des imitations étonnantes de la nature. Vous

les verrez quelquefois traiter assez sévèrement; on dit : ces plats de Palissy sont trop luxueux. Mais rendons-nous compte du but visé par l'artiste : il voulait servir sur la table des grands ces plats luxueux, placer sur les dressoirs ces pièces de faïence, de céramique, qui entraient alors, au même titre que les matières d'or ou d'argent, dans la décoration des édifices somptueux. Qu'a-t-il fait pour cela? Il a emprunté à la nature ses éléments de décoration et il les a reproduits tels que la nature les lui présentait. Sans vouloir aborder ici les



Jardinière en faïence de Rouen.

questions techniques, je puis dire qu'on connaît aujourd'hui la formule des émaux de Palissy, et vous savez comment, grâce aux recherches de Deck, on a reconstitué toute la gamme des tons qu'il employait. On a même fabriqué des pièces qui supportent la comparaison avec les siennes. Palissy se mettait en présence de la nature et il observait naïvement; voyez un de ses plats, on dirait vraiment qu'un homme s'est placé au bord d'un ruisseau, qu'il a plongé au fond du lit de ce ruisseau un plat et qu'il l'a ramené plein de cailloux, d'écrevisses, de petits poissons, d'algues, d'anguilles, et que, tout ruisselant, tout brillant, il a trouvé le moyen de le fixer instantanément dans une matière indestructible : c'est l'aspect d'un plat de Palissy; c'est le sentiment de la nature, son respect qui ont conduit ce grand artiste à cette idée si simple, comme toute idée géniale, et si belle en même temps.

Maintenant, ce qui est l'éternelle tentation du céramiste, l'intérêt de son art, que Palissy a eu à un si haut degré qu'il a été en même temps le martyr de l'Art et de la Science, c'est qu'il entra dans une période céramique toute différente de la période ancienne. L'artiste grec se contentait de couleurs très simples et de vernis élémentaires, souvent même sa poterie était mate, tandis qu'à partir de la Renaissance la céramique s'efforce de trouver des émaux, des couvertes qui donnent à l'œil l'illusion de la vérité et en même temps un brillant tout particulier.

Vous savez comment Palissy, pour trouver le secret de ses émaux, de ses colorations, de ses vernis, a accompli des tours de force devant lesquels la chimie actuelle, avec ses immenses ressources, reste pleine d'admiration, se

demandant comment un homme, par la seule force du raisonnement, en tâtonnant dans les ténèbres, comme il le disait lui-même, a pu arriver à ces résultats. Vous savez aussi comment, martyr de son art, de ces arts du feu qui ne lâchent plus ceux qu'ils ont saisis une fois, il mettait sous ses fourneaux le lit et la table de la famille, résistant aux prières et aux supplications de sa femme et de ses enfants, faisant en un mot pour cet art fragile, mais qui exerce une telle séduction, ce qu'avait fait Benvenuto Cellini pour son *Persée* de Florence, lorsque, le métal venant à manquer, il jetait dans le bronze en fusion ses plats d'or et d'argent et obtenait ainsi la quantité de métal nécessaire à l'achèvement de son chef-d'œuvre. De même, pour Palissy, il s'agissait de créer par la céramique une beauté spéciale, particulièrement attrayante, telle qu'il la concevait. Il a jeté dans son feu tout ce qu'il avait à sa disposition, il s'y serait jeté lui-même : il en est sorti le génie.

Faïence de Quimper. (Musée de Sèvres.)

Groupe en biscuit de Sèvres (XVIIIe siècle).

Voilà pour la Renaissance le point principal qui mérite de fixer l'attention et l'admiration de l'historien parcourant ces étapes de la céramique ; mais ne sommes-nous pas assez éloignés de ces principes que nous constations au début, de ces principes d'utilité, de décoration devant toujours exprimer quelque chose ? Il semble que nous sommes ici en présence d'objets simplement de luxe ; en réalité, nous ne nous écartons qu'en apparence des principes que nous avons constatés en commençant et nous allons les voir revenir peu à peu.

La civilisation est pendant deux siècles aristocratique ; comme elle avait été pendant trois siècles féodale. Les objets d'utilité secondaire sont sacrifiés ; les objets de luxe, au contraire, concentrent toutes les ressources de l'Art ; l'histoire de la céramique aux XVIe et XVIIe siècles ne nous offre pas, comme chez les anciens, comme chez les Grecs, des objets à la portée de tous. Ils sont plus ou moins luxueux selon la condition de fortune, le rang social de celui qui les emploie,

mais ils appliquent toujours les mêmes principes. Et, à mesure que la civilisation va cesser d'être aristocratique pour devenir démocratique, nous allons voir les principes essentiels de l'Art, s'appliquant à plus grand nombre, commandés par l'utilité. Mais auparavant se place dans l'histoire de la céramique une période extrêmement brillante, parce que c'est une période luxueuse: c'est cette période particulièrement française, marquée d'un côté par le développement des faïences de Rouen, de Nevers, de Moustiers, de Lille, et, de l'autre, par la création de la manufacture royale de Sèvres.

Vous savez comment la céramique française, dans son développement du

Faïences et porcelaines de DECK (1870-1897).

XVIIe siècle, est née, chose curieuse, d'un abaissement de la fortune publique. On était obligé d'envoyer à la Monnaie, pour les besoins de la guerre, la vaisselle d'or et d'argent dont on se servait auparavant. On a imaginé de décorer d'une façon brillante des faïences jusque-là d'usage commun. La vaisselle royale d'or et d'argent fut remplacée par de la faïence. De là le grand développement qu'ont pris les faïences de Rouen, de Nevers, etc., et qui s'est prolongé jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

D'autre part, depuis le milieu du XVIIe siècle, était connue en France une faïence (je l'appelle ainsi pour la commodité de l'exposition) beaucoup plus fine, plus brillante, plus transparente à l'œil, une combinaison de terres toute nouvelle, qu'on appelait la porcelaine et qui venait de la Chine. Ce n'est pas en France, vous le savez, que la porcelaine a été appliquée pour la première fois en Europe; les premiers centres de production furent en Allemagne, et il semble bien que c'est la Saxe à qui revient l'honneur d'avoir répandu sur notre continent les premières porcelaines. Mais la France est à ce moment la patrie du goût; l'engouement pour la porcelaine est très grand, et de tous côtés se

multiplient les tentatives pour créer des fabriques de porcelaine, jusqu'au jour où un caprice de Mme de Pompadour provoque la naissance de cette glorieuse manufacture de Sèvres ; nous la critiquons quelquefois, mais il faut nous rendre compte qu'à l'étranger c'est un des noms qui portent le meilleur témoignage de l'art français et dont les étrangers ne parlent qu'avec respect et reconnaissance.

Vase en porcelaine par A. DAMMOUSE (XIXe siècle).

Il nous arrive souvent, à nous autres Français, de ne pas nous rendre suffisamment justice, comme aussi d'autres fois de nous exalter à tort; nous passons de l'excès de complaisance pour nous à l'excès de dénigrement; la manufacture de Sèvres a subi dans son histoire ces deux travers : on l'a trop exaltée, on l'a trop critiquée; je crois que la vérité est entre ces deux extrêmes. La vérité, c'est que la manufacture de Sèvres a reflété très exactement les variations du goût français, ses excellences et ses faiblesses, depuis sa création au XVIIIe siècle. En vertu du prestige de tout ce qui est ancien, il semblerait, à lire ce qu'on écrit aujourd'hui sur Sèvres, que le XVIIIe siècle a été une époque de perfection absolue. Le décor Pompadour domine dans la décoration à ce moment-là : les fleurettes, les rubans de couleurs vives attachant des bouquets avec des nœuds plus ou moins ingénieux, l'éclat de certaines couleurs, assez restreint, remarquez-le, ont marqué l'apogée de la manufacture.

La vérité, c'est que la manufacture de Sèvres a suivi très exactement dans notre pays les progrès de la céramique, baissant lorsque la céramique faiblissait, se relevant lorsque cet art se relevait. Mais en même temps ayant pour elle l'État, la science, ayant toujours été dirigée par des hommes éminents, les décadences de la Manufacture n'étaient que partielles, tandis que par les services qu'elle rendait d'une façon générale à l'Art par ses découvertes de pâtes, de cuisson, de couleur, et même par les éléments nouveaux qu'elle apportait, par les horizons qu'elle ouvrait à l'industrie, à toutes les époques, Sèvres s'est trouvée sur le chemin de la céramique pour lui rendre de très grands services, et il en est de même aujourd'hui.

Émile MULLER : Sphinx en grès émaillé (XIXe siècle).

Nous arrivons ici à un moment décisif de l'histoire de la céramique, à un moment d'expansion, où nous allons retrouver très exactement — et je crois bien

que c'est ce qui explique le merveilleux développement de cet art au moment où nous sommes — les principes que nous exposions au début : la céramique traduit un double besoin, l'utilité et le sentiment.

Pièces diverses, porcelaines et grès, par A. DAMMOUSE.

Vous savez comment, depuis 1840, l'Art français tiraillé entre deux besoins opposés, deux tendances diverses, l'esprit classique et l'esprit romantique, la liberté, d'une part, et la tradition, de l'autre, l'Art français a longtemps hésité, et, à partir de 1870, après cette longue et douloureuse crise de la guerre, il s'est produit chez nous un bouleversement apparent où toutes les doctrines, toutes les théories se sont confondues et qui a semblé arriver à l'anarchie artistique. Il n'y a pas anarchie, il y a individualisme, liberté dans tous les genres; il y a inspiration démocratique, au lieu de l'inspiration royale, féodale ou religieuse qui a dominé pendant des siècles. Prenons la démocratie telle qu'elle est, avec ses avantages et ses inconvénients; je suis de ceux qui pensent que les avantages l'emportent de beaucoup. Dans l'art individuel, elle s'est donné libre carrière, comme il convient à une inspiration démocratique, et le résultat a été, dans toutes les branches de l'Art, une poussée à laquelle, croyez-le bien, l'avenir rendra justice.

DALPAYRAT : Vase en grès (XIXe siècle).

Nous déclarons que nous n'avons plus d'école, plus de style, — ce sont autant d'injustices pour notre pays. Jamais on n'a autant travaillé, jamais il n'y a eu autant d'inventions, d'efforts individuels; jamais, je crois, la production artistique de la France n'a été aussi abondante, aussi brillante qu'au temps où nous sommes, et pour la céramique ceci est particulièrement évident.

Vous savez comment, dans ces recherches universelles d'art, les artistes se sont portés vers la céramique avec empressement. Ses formes, ses couleurs, ce qu'elle peut comporter de brillant, d'éclat, les aspects fantastiques, étranges, qu'elle peut reproduire, qu'on ne trouvera ni dans la peinture ni dans la sculpture, ont dirigé vers

elle les efforts d'une quantité d'artistes, d'inventeurs. Et en même temps cette merveilleuse génération d'ouvriers d'art, que vous avez vue aux XVe et XVIe siècles, qui s'était en partie perdue avec l'art académique des XVIIe et XVIIIe siècles, revit dans ces artistes qui sont à la fois ouvriers, ayant en même temps une imagination d'artistes, mais aussi une assez grande habileté de main, connaissant enfin les conditions dans lesquelles leur art peut se manifester, et réunissant enfin ces deux choses : l'idée qui conçoit et la main qui exécute. Nous avons un ensemble d'ouvriers d'art dignes en tous points de nos traditions françaises; je ne peux pas les nommer, parce que j'aurais l'air de faire l'éloge des contemporains. Je me contenterai d'indiquer seulement des morts, depuis l'homme qui a renouvelé la céramique par l'effort de son imagination et en s'adressant aux artistes qui l'entouraient, comme Deck, jusqu'à ce sculpteur si épris de réalisme et de nouveauté, Carriès, et qui s'est jeté tout à coup dans la céramique de manière à laisser une œuvre incomplète, mais superbe; enfin, il y a eu une quantité d'autres artistes, sortis des écoles, qui se sont adonnés à la céramique, de manière à traduire exactement l'état de l'âme contemporaine. Ils ont montré ce goût des belles formes, des belles couleurs, que, grâce à eux, nous avons vu reparaître. La chimie aussi est venue au secours de la céramique et lui a donné une gamme de couleurs, comme elle n'en a jamais eu. Et en même temps ce sentiment de l'histoire qui fait que notre siècle est très savant, trop peut-être, a permis à la céramique d'aujourd'hui d'avoir non seulement le style de notre temps, mais le style de tous les temps. On fabrique des pièces aussi belles, aussi parfaites que celles de la Renaissance, et aussi des pièces qui ne peuvent être que de notre temps, qui sont inspirées de ses inquiétudes, de ses aspirations, de son goût de la nature. Car ce siècle savant, troublé, démocrate, offre cette particularité qu'il s'est porté vers la nature comme vers la grande consolatrice. Il a compris qu'elle était la source de toute inspiration; les romantiques ont dit que la nature était notre joie et que nous avions eu tort de la faire sortir de l'Art, — de là cette merveilleuse école de paysagistes du milieu

Vase par LACHENAL (XIXe siècle).

DELAHERCHE : Plat en grès (XIXe siècle).

du siècle; de là aussi le respect avec lequel le modeleur, le sculpteur, le céramiste se mettent en présence de la nature et s'efforcent de l'interpréter avec un mélange de réalisme et d'idéalisme. Ils s'appliquent à emprunter à la nature ses colorations brillantes et vives, grâce à la science qui leur en fournit les moyens.

Carreau en grès de BIGOT.

De sorte que vous voyez la céramique, comme l'aboutissement des efforts de deux mille ou trois mille ans, poser les grands principes de l'Art, le respect de la nature, et c'est tout cela qui contribue à donner à la branche d'art que nous étudions aujourd'hui un développement merveilleux, égal à celui des plus belles époques.

Quant aux principes que nous avons constatés au début de cette étude, ici ils s'appliquent encore. La céramique, dans l'usage domestique, a beaucoup perdu de son extension d'autrefois; les vases de métal ont remplacé les vases de terre; nous ne nous servons plus guère de la céramique que pour la table et pour la décoration des appartements; mais les formes, mais les vases, mais les combinaisons de couleurs et de décors répondent à ce double besoin d'utilité et de sentiment qui a inspiré la céramique à ses débuts; nous les voyons reparaître d'une façon incertaine, souvent confuse, reconnaissable cependant, et ce développement dont j'essayais tout à l'heure de fixer les traits, ce développement si considérable ne pouvait s'inspirer que de ces besoins qui sont les principes éternels de la céramique, qui se manifestent à toutes les époques où elle est en floraison. Voilà pourquoi nous les discernons aujourd'hui où leur développement est peut-être le plus considérable, le plus frappant qu'il y ait eu dans les arts industriels.

BIGOT : Petit pot en grès.

BIGOT : Grès.

BIGOT : Vase en grès.

Je suis arrivé au bout de cette enquête, forcément très rapide dans un sujet comme celui-là; je ne puis qu'effleurer des sommets, indiquer quelques jalons, quelques points de repère. Je termine en même temps les deux entretiens que j'avais été chargé de développer devant vous; je termine, comme j'ai commencé, en vous disant que je n'ai pas eu le moins du monde la prétention d'apprendre quoi que ce soit aux artistes qui veulent bien me suivre. Sur tous les points que j'ai touchés, il n'est pas un d'entre vous qui ne puisse

m'apprendre beaucoup. J'ai essayé seulement de faire œuvre de critique, d'historien et, en parcourant l'histoire de l'art, de vous donner quelques arguments de plus pour justifier ce que vous faites, pour vous encourager dans vos tentatives, et pour contribuer dans la mesure de mes moyens, — c'est-à-dire comme un témoin, un critique, — à l'œuvre merveilleuse de notre temps dans le domaine décoratif et qui, j'en suis sûr, donnera aux dernières années du XIXe siècle tout le caractère et toute la gloire d'une Renaissance artistique.

GUSTAVE LARROUMET.

Masque en grès, par CARRIÈS.

LES

ARTS DÉCORATIFS

AUX SALONS DE 1897

LE CHAMP-DE-MARS

(7e article)[1]

III

GRANDE SCULPTURE

Nous sommes arrivés à la sculpture, depuis un moment, par des voies détournées. On voudra bien se souvenir aussi de ce que nous avons été conduits à dire, dans un autre chapitre, du haut-relief des *Boulangers* et de la fontaine de *Narcisse,* de M. Alexandre Charpentier, œuvres de valeur réalisées en grès émaillé par M. Louis Muller. Il ne nous reste donc qu'à dresser le bilan sommaire de l'ensemble d'une section médiocrement fournie de grands marbres et de grands bronzes décoratifs, mais, à certains égards, très digne d'attention.

Le groupe central, érigé, pour ainsi dire, à la place d'honneur, est le *Triomphe de Silène,* de M. Jules Dalou, que les fondeurs nous rapportent douze ans après l'exposition du modèle. Ni le temps écoulé, ni la matière choisie, ne modifient notre opinion première sur cette fantaisie d'un artiste exubérant et fort, mais qui n'a pas toujours la salutaire crainte de la rhétorique. Ce dieu ventru sur son âne, enserré « d'un amas d'hommes, de femmes et d'enfants, debout, montant ou roulant les uns sur les autres, entassement de chair humaine secouée, ballottée, torturée de toutes les manières » nous frappe autant qu'autrefois par la dépense de talent et nous afflige par l'absence de tout caractère vrai et personnel. Des bustes d'hommes (et, principalement, un portrait-étude de vieux paysan) me semblent faire plus d'honneur, sinon à la science, du moins au sentiment d'individualité du maître. Les énormes *Lutteurs* en bronze de M. Jef

1. Voir la *Revue des Arts Décoratifs,* 17e année, pages 145, 161, 231, 263, 289 et 321.

Lambeaux, de Bruxelles, sans parvenir à nous toucher beaucoup, témoignent d'une aisance peu commune à modeler des colosses et cette même aptitude se fait voir, avec un charme de tendresse, en un fragment d'un gigantesque bas-relief personnifiant la « Séduction » sous l'apparence d'une tête d'homme inclinée sur un visage de femme. Une note du catalogue nous apprend que ce morceau se rattache à une immense composition, exécutée en marbre pour le gouvernement belge, sous ce titre un peu effrayant : *le Calvaire de l'humanité.* Tout au moins, les qualités de l'exécutant ne font-elles pour nous aucun doute.

INJALBERT : Gaine en pierre.

M. Pierre Roche est l'auteur d'un bas-relief pour une fontaine : une Source agenouillée, se retenant à une branche d'arbre, laissant en quelque sorte pleurer ses longs cheveux et se liquéfier son corps, parmi des formes indistinctes, racines ou serpents se tordant au-dessus du sol. L'ouvrage, dans son état présent, est assez secondaire, encore que tourmenté de visées multiples. Joignez à ces envois d'ordre pittoresque une statue, non banale, en pierre, de M. Fagel, *le Fardeau de la vie;* une figure grave et poétique de Mme Marie Cazin, une jeune femme tenant une pomme et ramenant son manteau, adossée à un tronc d'arbre tout pavoisé de feuilles et conçue pour participer à une décoration intérieure liée à l'architecture; un bas-relief en plâtre où des vignerons pressent le raisin, traité par M. Baffier d'une précision qui se prêtera mieux au travail du bois ou du métal qu'à celui du marbre; un vase de jardin de forme irrégulière, en marbre blanc, revêtu de feuillages et animé de bacchantes et d'œgipans en belle saillie vivement taillé et signé de M. Injalbert; le bas-relief de *Mineurs passant* et le buste de *Débardeur à Anvers,* où le puissant statuaire belge M. Constantin Meunier a mis le fier signe d'expression humaine et cette largeur simplifiée qui lui appartiennent; enfin, les retentissantes compositions de M. Rodin dont je parlerai tout à l'heure : c'est là, je crois, tout l'essentiel en les modes divers plus ou moins affiliés à la décoration, à l'exception de la statuaire tombale et de la statuaire iconique.

Au nombre des monuments ou parties de monuments funéraires, nous marquerons d'un trait le groupe des gisants du vaste ensemble sépulcral de M. Bartholomé. Ces deux époux réunis dans la mort par le cadavre d'un enfant, jeté en travers de leurs corps, ont gardé toute leur particularité à l'exécution lapidaire. Nous regretterons que l'*Alexandre Dumas fils* de M. René de Saint-Marceaux, allongé en sa robe de travail, les pieds nus et la tête ombragée d'une démesurée, mais trop indiscrète, couronne de laurier, posée contre la saillie de la dalle, n'ait pas été taillé dans le marbre d'un plus hardi ciseau. C'est, malheureusement, une effigie de petit style. Deux statues allégoriques à destination funèbre, *la Douleur* et *le Désespoir,* portent chacune la signature d'un praticien de grand mérite, M. Escoula et M. Agathon Léonard. La *Douleur*, du premier, excellemment

tirée du bloc, ne laisse point d'être un peu convenue. Le *Désespoir*, du second, sous la forme d'une femme nue, à genoux et vue de dos, a je ne sais quoi de voluptueusement frissonnant, mais moelleux jusqu'à l'excès.

Une excellente figure de place publique, la statue du maréchal Canrobert, commandée à M. Alfred Lenoir pour la ville de Saint-Céré (Lot), berceau du vieux soldat, représente dignement l'art si souvent prostitué des grands portraits en pied d'hommes célèbres, érigés en plein air. Debout, coiffé du bicorne à plumes blanches, en uniforme de parade, le bâton de maréchal appuyé à sa hanche, le héros a l'exacte allure de général resté troupier que nous lui avons connue. Ce bronze, très vrai, très typique,

INJALBERT : Vase en marbre.

sort de tout point du commun. Que si je mentionne, après cela, un joli buste de jeune fille, aussi simple que distingué et d'une facture sans trou, sans heurt, de M. Devillez, de Mons; un buste de jeune femme aux cheveux « d'esthète », s'ébouriffant et ombrant les yeux, de M. Fix Masseau, et un autre portrait de femme en robe décolletée, inégalement débrouillée dans une abusive masse de marbre par une élève de M. Rodin, Mlle Claudel, mais fort énergique et, tout à la fois, délicat en ses morceaux caractéristiques, j'aurai tout dit. Chose assez singulière, la chevelure de ce buste, indiquée comme au burin, rappelle un procédé familier à l'archaïsme grec.

Je n'aurai garde d'insister davantage sur la sculpture proprement dite, laquelle, forcément, m'entraînerait hors des limites de cette *Revue,* si je ne m'étais réservé de mettre à part les conceptions de M. Rodin. C'est qu'il est impossible de ne pas voir en lui un artiste supérieur, et les discussions dont on le fait l'objet m'en fourniraient au besoin la preuve. Comme tous les producteurs de pleine indépendance et de don transcendant, il tranche violemment sur ce qui l'entoure. Il met en son art un sens hautain; il termine au dernier degré les parties de ses ouvrages qu'il juge caractéristiques et laisse aux autres de l'inachevé; il a, dans son admirable force, quelque chose d'étrange, d'ardemment volontaire et, pourtant, de tourmenté. Je lui voudrais,

parfois, moins de complication cérébrale. Une certaine littérature d'aspirations a, certainement, trop d'action sur lui. Le degré d'humanité qu'il communique spontanément à ses figures se passerait fort bien de l'afflux de rêves arbitraires auquel il se complait. Mais quel merveilleux sculpteur!

Sa contribution de cette année, au Champ-de-Mars, comporte plusieurs petits groupes en marbre et le modèle en plâtre d'un groupe monumental en cours d'étude. Ses marbres, à l'égal de la plupart de ceux de ses confrères, ont un malheur. Non taillés de sa main, mais seulement exécutés d'après ses compositions, ils n'offrent que le reflet de sa manière. L'outil du praticien amollit la nerveuse fermeté de son travail. Cependant, même à travers l'énervée traduction, transparaît une rare maîtrise. Son groupe de l'*Amour et Psyché*, ou plutôt d'un jeune homme embrassant une jeune fille, respire une adorable tendresse passionnée. La fillette, exquise en sa nudité chaste, agenouillée, glissant sur ses genoux, reçoit sur la bouche le baiser d'Oaristis. L'amoureux qui l'étreint tout à coup pose si légèrement sur la terre qu'on le dirait aérien. Une nouveauté charmante est en ce mouvement hardi et pur. Un autre marbre imaginé par M. Rodin a les dehors d'une colonne autour de laquelle, parmi des nuées, des fruits et des fleurs, apparaissent de rêveuses figurines : deux femmes qui lisent, une qui sommeille, une qui soulève ses cheveux, une qui pleure... Que dirai-je? Cela s'intitule : *le Songe de la vie*. Au sommet émerge une tête féminine de grandeur naturelle semblant évoquer en elle ces féeriques quintessences. Supposez une stèle ainsi animée de créations sorties de l'œuvre d'un poète, surmontée du portrait même de ce charmeur. Le délicieux monument qu'on aurait devant soi à la gloire d'un André Chénier, par exemple, et combien touchant et neuf!

Mme Marie CAZIN : Partie d'une décoration intérieure.

Mais que penser du « Monument à Victor Hugo »? Des opinions violemment dissemblables se sont déclarées à ce sujet. M. Rodin, se souvenant des longs jours d'exil de l'épique rythmeur sur son rocher de Guernesey, l'a représenté à l'état héroïque, à peine couvert d'une draperie déroulée comme une vague, allongé à demi au flanc d'une

falaise, accoudé à la pierre et se soulevant, prêt à se lever, envahi par l'inspiration. Sa main gauche étendue dessine, instinctivement, un geste d'arrêt grandiose. *Motos præstat componere fluctus.* Ce geste répond aux bruits lointains, si douloureux, venus d'au delà de la mer, de la patrie bien-aimée, qui ont si amèrement éveillé l'exilé. Ce n'est pas un geste de colère; c'est un geste d'humaine, naturelle, intime protestation. Tel qu'un Prométhée enchaîné sur son Caucase, le poète nous est rendu vivant et réel. Rien ne manque à cette impression, pas même l'Océanide proférant à son oreille de consolatrices paroles. Une seconde fille de la mer s'isole derrière le groupe, auquel elle ne se rattache que par un lien d'idée. L'ordonnance essentielle du monument a-t-elle de l'ampleur et une beauté haute? — Eh oui! d'évidence absolue.

Il est vrai que les trois figures ont été moulées avant complet achèvement; que l'auteur, les ayant désiré voir en dehors de son atelier, devra les reprendre en détail; que le groupe, rugueux, d'un provisoire assemblage, a l'aspect d'une œuvre séculairement oubliée, retrouvée au cours d'une fouille. Rien de plus certain; mais dérobons-nous aux superficiels jugements. Ce que le sculpteur est tenu de faire pour la suprême mise au point de son monument, il le sait mieux que nous et mieux que personne. Que si, pour notre part, nous envisageons son grand plâtre en son état actuel, nous y voyons clairement ceci : ce concept d'un Victor Hugo héroïsé, non comme un dieu antique, mais endolori et résistant comme l'homme moderne, pouvait tomber au parfait ridicule. A force de puissance sculpturale, de conviction, d'observation de la nature et de sentiment du style, M. Rodin a triomphé de difficultés presque invincibles à tout autre. L'inachèvement de tel ou tel morceau, l'aspect cahoteux et, d'ailleurs, nullement définitif, de l'épiderme, empêchent-ils, dès maintenant, la tête du grand homme, son torse, sa jambe gauche, d'être d'un magnifique caractère? Les mêmes artistes qui se font gloire à bon titre d'admirer avec ferveur les manifestations de l'antiquité et prétendent, souvent, en faire dériver leur art, ont-ils le droit de reprocher à un de leurs contemporains d'avoir tiré de la nature, sans ressouvenir d'aucune relique de musée, une sorte de modalité antique et vivante? On s'est ingénié, ces temps-ci, à obscurcir une très simple question. L'avenir nous apprendra l'exacte valeur du groupe dont il s'agit, une fois terminé, incarné en marbre, en pierre ou en bronze. Mais ce qu'il convient d'y voir, dès ce premier contact, nous le savons, à n'en pas douter.

IV

PEINTURES DÉCORATIVES

Si M. Puvis de Chavannes, depuis l'ouverture du Salon, n'avait honoré le Champ-de-Mars en y exposant son noble carton du *Ravitaillement de Paris par sainte Geneviève,* j'eusse volontiers passé sous silence l'ensemble peu attirant des toiles décoratives. La présence d'une vraie belle œuvre me commande un autre dessein. On sait que le pan de muraille du Panthéon où Meissonier devait faire exécuter, d'après ses esquisses, une allégorie patriotique de si pauvre intérêt d'art, a été dévolu à M. Puvis de Chavannes, avec la liberté d'y peindre tel sujet qu'il lui plairait. L'illustre artiste s'est arrêté à l'un des épisodes de la légende d'une sainte dont il avait, au

Panthéon même, si magistralement célébré la jeunesse. En trois panneaux, séparés par des colonnes, la vaste scène se développe à souhait. Nous sommes sur la berge du fleuve, semé d'îles et sillonné de bateaux plats, en face du paysage découvert, auprès d'une église à la tour carrée que continue le mur sévère d'une abbaye. Geneviève, enveloppée de longs voiles austères, appuyée sur son bâton, harangue pieusement, de l'avant de sa barque sommée d'une toile déjà repliée, l'implorante et reconnaissante foule parisienne. Le bruit de son arrivée s'est aussitôt répandu. A gauche, à l'appel d'un homme qui sonne à tour de bras, à l'aide d'une clochette à main, on voit

Pierre CARRIER-BELLEUSE et Edme COUTY : *La Corde cassée,* paravent.

s'avancer des religieuses tenant des cierges, des moines, des personnages de tout rang et le flot grouillant du populaire. La ville a cruellement souffert du fait des ennemis. Une tête de cheval, réduit au squelette, en témoigne sur le sable, et, plus encore, l'attestent les moribonds que l'on apporte. Ici expire une femme, vainement secourue. Là une mère, agenouillée, serre contre son cœur son fils adolescent miné par la fièvre.

Mais, en même temps, s'accomplit le déchargement des provisions. Là-bas, dans l'île, se pressent les bestiaux débarqués et parqués. De robustes mariniers passent, portant jarres pleines et lourdes corbeilles. C'est surtout vers la droite que se multiplient les traits du ravitaillement. On descend à terre, on transporte des sacs, des hottes, des vases. Un enfant nu, une femme drapée arrêtent un porteur de pains d'un regard suppliant; un homme assis, armé d'un couteau, s'apprête à entamer un pain; une vieille femme, accroupie, en attire un vers elle. La longue faim change les êtres humains en bêtes. De ces éléments le maître a fait un poème, où les âmes s'élèvent, où les corps souffrants s'appesantissent et sa composition s'équilibre avec une grandeur

infinie. Le souci archéologique est pour lui tout élémentaire : peignant de l'histoire éternisée, il ne demande qu'à la nature les signes qui éternisent. Ses figures s'habillent d'une draperie quelconque, d'une simple robe ou même elles restent nues : elles ont en elles-mêmes et dans leur attitude leur inméconnaissable signification. L'art de M. Puvis de Chavannes est une transposition légendaire de la vérité vivante si profondément et personnellement sentie qu'il échappe aux imitateurs. Des vertus sont en lui qui deviennent, dans les œuvres d'imitation, pauvretés et faiblesses. Nous reverrons,

Francis JOURDAIN : *Nuit de Fête*, paravent.

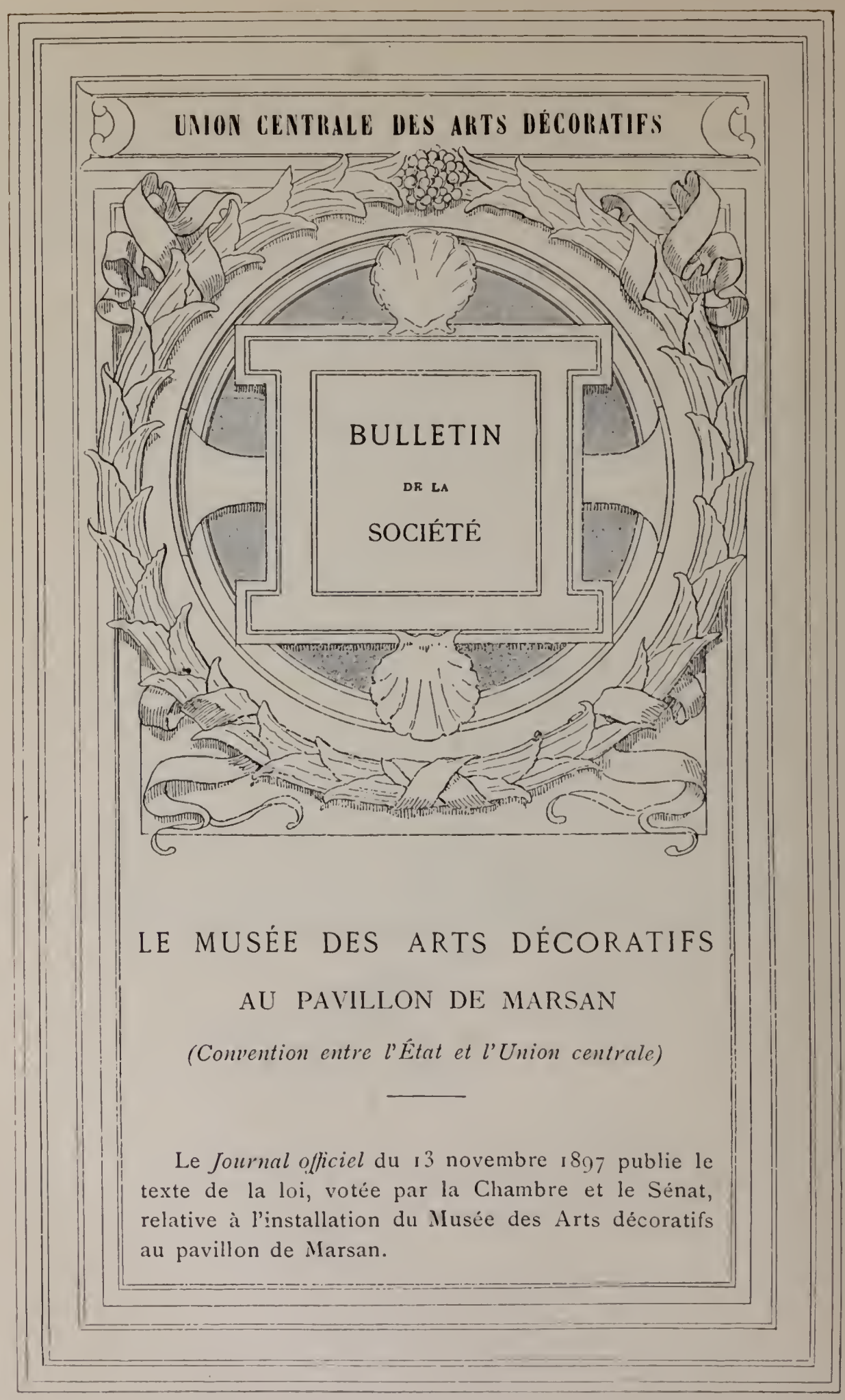
un jour, cette vision, presque auguste, parée de ses couleurs. Dès aujourd'hui, nous pressentons ce qu'elle nous réserve d'émotion tendre, loyalement humaine, en sa décorative sérénité.

Maintenant, le mieux est de s'en tenir aux plus brefs signalements. Nous avons vu de M. Henri Lerolle un agréable tableau-décor : *la Douce Journée*. Dans un bois de pins aux troncs gris barbelés de branchettes cassées, au bord d'un lac où des herbes flottent, sur l'herbe pâle, humectée de la vapeur du soir qui tombe, trois jeunes femmes, vêtues de blanc, sont allongées, groupées, en l'attention d'une commune lecture. L'œil se repose à travers ces gris fins, assurément particuliers à l'auteur. L'*Automne* de M. René Ménard détache, sur un ciel d'or fluide, deux figures nues, debout, très simples. Il en sort une impression pure et silencieuse; mais le ton, par malheur, rappelle trop les anciennes peintures de musées, ambrées, défraîchies. Au

plafond circulaire de M. Dubufe, peint pour la bibliothèque de la Sorbonne, *la Science moderne et la Poésie antique,* la préciosité de l'invention me confond, et la fadeur tout impersonnelle de la peinture m'écœure. Le fulgurant panneau de M. Gaston La Touche, destiné à la mairie de Saint-Cloud, *la France pacifique protégeant l'Abondance et la Confiance endormies à ses pieds,* me déconcerte comme une grossière orgie des procédés coloristes de M. Besnard, appliqués par un homme trop adroit. Sans doute, il faudra voir ces choses en place, mais l'effet produit ne modifiera rien au fond des choses. La plupart de nos peintres font de la décoration au hasard...

Brisons là. Les deux Salons sont fermés; les démolisseurs jettent les palais par terre. Faute de galeries où s'abriter suffisamment, l'Art français, durant les deux prochaines années, devra restreindre non ses affirmations, mais ses complaisances envers la médiocrité. Plaise aux producteurs de mettre l'occasion à profit pour se recueillir, pour méditer sur les dangers de l'incohérence, sur les bienfaits de la logique, sur le prix inestimable de la simplicité! Leur liberté d'esprit ne s'amoindrira pas en ces réflexions et leur inspiration ne s'y séchera point — Oh! non. Bien au contraire.

L. DE FOURCAUD.



LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

AU PAVILLON DE MARSAN

(Convention entre l'État et l'Union centrale)

Le *Journal officiel* du 13 novembre 1897 publie le texte de la loi, votée par la Chambre et le Sénat, relative à l'installation du Musée des Arts décoratifs au pavillon de Marsan.

LOI relative : 1° à la reconstruction du palais de la cour des comptes ; 2° à l'affectation du pavillon de Marsan à la société de l'Union centrale des arts décoratifs ; 3° à l'aliénation d'un immeuble domanial.

Le Sénat et la Chambre des députés ont adopté,

Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

ARTICLE PREMIER. — Est autorisée la reconstruction du palais de la cour des comptes sur le terrain domanial situé à Paris, rue Cambon, n° 9. Les travaux seront exécutés dans la limite des crédits ouverts annuellement et jusqu'à concurrence d'une dépense totale de quatre millions cinq cent mille francs (4,500,000 fr.).

ART. 2. — Est approuvée la convention passée, le 3 mars 1897, entre les ministres des finances, de l'instruction publique et des beaux-arts, et la société de l'Union centrale des arts décoratifs, concédant pour quinze ans, aux clauses et conditions y énoncées, le pavillon de Marsan à ladite société pour y établir un musée des arts décoratifs. L'enregistrement de ladite convention ne donnera lieu qu'à la perception du droit fixe de trois francs (3 fr.).

ART. 3. — Est autorisée, aux conditions ordinaires d'aliénation des biens de l'État, la vente de l'immeuble domanial situé à Paris, rue de Rivoli, n° 192.

La présente loi, délibérée et adoptée par le Sénat et par la Chambre des députés, sera exécutée comme loi de l'Etat.

Fait à Paris, le 12 novembre 1897. FÉLIX FAURE.

Par le Président de la République :

Le ministre des finances,
GEORGES COCHERY.

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts,
A. RAMBAUD.

ANNEXE

CONVENTION ENTRE L'ÉTAT ET L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

L'an 1897 et le 3 mars,

Entre les soussignés :

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts,

M. le ministre des finances,

D'une part :

Le député président de l'Union centrale des arts décoratifs, agissant au nom de ladite société, ainsi qu'il y est autorisé par une décision du conseil d'administration en date du 29 juin 1891,

D'autre part,

Il a été convenu ce qui suit :

ARTICLE PREMIER. — L'État concède temporairement à la société l'Union centrale des arts décoratifs les locaux du pavillon de Marsan et de ses dépendances, tels qu'ils se composent actuellement, et comprenant le pavillon proprement dit et les bâtiments à tous étages s'étendant à droite du guichet situé en face de la rue de l'Echelle jusqu'audit pavillon.

La concession commencera dès que les archives de la cour des comptes auront été complètement transférées dans les nouveaux bâtiments. Toutefois, la prise de possession partielle pourra être autorisée au fur et à mesure de l'évacuation du pavillon de Marsan. La concession prendra fin à l'expiration des quinze années qui suivront l'achèvement des travaux.

ART. 2. — La société concessionnaire s'engage à consacrer à l'exécution des travaux d'aménagement desdits locaux une somme qui ne pourra être inférieure à 1,200,000 fr.

ART. 3. — Les travaux seront exécutés sous la surveillance de l'Etat, par les soins et aux frais de l'Union centrale, conformément au programme donné par son président à l'architecte des palais du Louvre et des Tuileries, et d'après les plans et devis dressés par cet architecte, acceptés par l'Union centrale et approuvés par le conseil des bâtiments civils.

ART. 4. — Les travaux devront être exécutés au fur et à mesure de la prise de possession partielle et devront être terminés dans un délai de deux années à dater de la prise de possession complète.

ART. 5. — Pendant la durée de la concession, la société l'Union centrale des arts décoratifs s'engage à entretenir à ses frais les locaux concédés.

ART. 6. — La société l'Union centrale des arts décoratifs s'engage à installer dans le musée ainsi aménagé les collections qu'elle a réunies ou qu'elle réunira dans l'avenir.

Au 31 décembre de chaque année il sera fait un inventaire des objets entrés au musée au cours de ladite année, par voie d'achat, legs ou donation. Un exemplaire en sera remis à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

Aucun objet porté sur l'inventaire ne pourra être retiré, vendu ou échangé sans une autorisation ministérielle.

Cette disposition n'est pas applicable aux objets prêtés, pour lesquels il sera fait un inventaire spécial.

La société l'Union centrale des arts décoratifs aura toute qualité pour accepter les dons et legs en nature faits au musée à titre gratuit et sans réserve ni charge d'aucune sorte.

Pour les dons ou legs consistant en argent ou pour ceux faits en nature, ou à titre onéreux ou sous réserve d'une charge ou condition quelconque, l'acceptation ne pourra être faite qu'après une autorisation ministérielle et sur une demande expresse et spéciale pour chaque cas.

ART. 7. — Pendant la période de quinze années stipulée à l'article 1er ci-dessus, l'entrée du musée sera libre et gratuite dans toutes les parties spécialement affectées à l'enseignement, savoir : dans tous les locaux consacrés à l'exposition des moulages ou des reproductions servant de modèles pour l'enseignement du dessin, dans les salles de conférences et de la bibliothèque.

Dans toutes les autres parties du musée plus particulièrement réservées à l'exposition des modèles pour l'industrie ou des objets d'art décoratif anciens ou modernes, les expositions temporaires spéciales, la redevance à exiger pour l'entrée du public sera laissée à l'initiative de la société concessionnaire, sauf pour le dimanche, où le public sera admis partout gratuitement.

ART. 8. — La société l'Union centrale des arts décoratifs s'engage à réserver et à aménager spécialement les salles nécessaires pour recevoir et exposer au pavillon de Marsan la collection du garde-meuble, si l'Etat l'exigeait.

ART. 9. — Le musée devra pouvoir être éclairé le soir dans ses parties principales, et le public y sera admis aux jours, heures et conditions qui seront fixés par la société concessionnaire.

ART. 10. — A l'expiration des quinze années, les collections feront retour à l'Etat sous le nom de Musée national des arts décoratifs, l'État rentrant de plein droit et sans indemnité dans la propriété pleine et entière des travaux et aménagements exécutés dans les locaux par lui concédés.

ART. 11. — Si la société l'Union centrale des arts décoratifs n'exécutait pas les obligations contenues dans la présente convention, ou si la société venait à être dissoute avant son terme, l'Etat rentrerait également de plein droit dans la jouissance pleine et entière des locaux concédés et dans la propriété des collections.

ART. 12. — La somme affectée ci-dessus (art 2) sera déposée par la société concessionnaire à la Banque de France, dans les quinze jours de la promulgation de la loi approuvant le projet de convention, soit en espèces, soit sous forme d'obligations du Trésor ou de rentes sur l'Etat. La société concessionnaire pourra jouir et disposer librement des revenus des valeurs ainsi déposées à la Banque pendant toute la période des travaux.

Au fur et à mesure de l'avancement des travaux, l'Union centrale des arts décoratifs sera autorisée à retirer de la Banque de France les fonds nécessaires au payement des entrepreneurs.

Cette autorisation lui sera donnée par M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, sur le vu des mémoires à acquitter, et quinze jours au plus tard après leur présentation.

Elle devra justifier de l'emploi effectif des fonds qu'elle aura été ainsi autorisée à retirer.

ART. 13. — La société l'Union centrale des arts décoratifs sera tenue, le cas échéant, de supporter sans répétition contre l'Etat, pendant la durée de sa jouissance, les taxes ou contributions locales de toute nature auxquelles les locaux pourront donner lieu.

ART. 14. — Un règlement d'administration publique fixera, en fin de concession, le mode de direction et d'administration du musée des arts décoratifs par l'Etat, avec le concours du conseil de l'Union centrale des arts décoratifs.

ART. 15. — La présente convention ne sera définitive qu'après avoir été approuvée par le Parlement.

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts,
Signé : A. RAMBAUD.

Le ministre des finances,
Signé : GEORGES COCHERY.

Le député, président de l'Union centrale des arts décoratifs,
Signé : G. BERGER.

Vu pour être annexé à la loi du 12 novembre 1897, délibérée et adoptée par le Sénat et par la Chambre des députés.

Le Président de la République française,
FÉLIX FAURE.

Par le Président de la République :

Le ministre des finances,
GEORGES COCHERY.

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts,
A. RAMBAUD.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11.

L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES

(2e article)

L'ART ET L'INDUSTRIE EN BELGIQUE
L'EXPOSITION FRANÇAISE

III

C'est une vérité très facile à constater que l'industrie d'un pays ne se ressent pas tout de suite des changements apportés dans les idées et dans les formes par les artistes. L'indus-

Ph. Wolfers : Porte-bouquet en argent repoussé.

trie, qui se montre d'ordinaire si aveuglément accueillante pour les billevesées que fait éclore cette grande fantasque qu'on appelle « la mode », l'industrie, qui trop souvent cherche le succès dans les caprices charlatanesques de certains faiseurs sans goût, l'industrie n'accepte qu'avec réserve et méfiance, après d'infinies lenteurs et des réticences incroyables, la direction des véritables artistes. Ce qui se passe en Belgique est une nouvelle manifestation de ce phénomène tout moderne. Nous avons vu avec quelle ardeur les artistes belges, peintres, sculpteurs, architectes, se sont jetés dans l'étude des applications décoratives. Nous avons signalé l'importance du mouvement et noté quelques-unes des œuvres où apparaît nettement l'influence nouvelle. Mais il convient aussi de remarquer qu'à l'Exposition universelle de Bruxelles la section des industries n'a fourni qu'un bien faible reflet des tendances d'art que révèlent avec éclat les exhibitions de la Libre Esthétique. Patience! Le travail d'infiltration s'opère. On peut être certain qu'à l'Exposition de 1900 l'industrie belge en montrera brillamment les effets!

Ph. Wolfers :
Porte-bouquet en argent repoussé.

Déjà, nous avons, dans un précédent article, parlé de l'exposition d'orfèvrerie de la maison Wolfers, en émettant l'avis qu'elle offrait un exemple saisissant du progrès de l'art décoratif en Belgique. Il est nécessaire d'insister sur ce point.

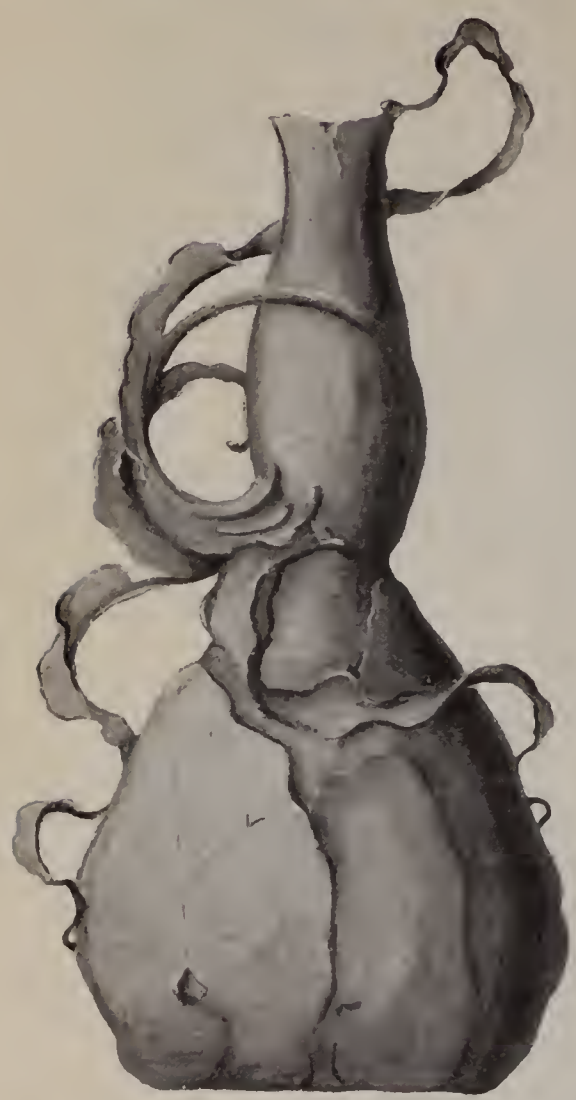
Je sais d'avance (car je n'ignore pas l'émotion excitée par la remarquable exposition dont je parle)

et j'entends déjà les objections qui vont surgir. « Eh! quoi, s'écrieront nos orfèvres parisiens, est-il possible que vous vantiez les productions de cet ordre, des formes à ce point tourmentées, une application pareillement outrancière et désordonnée de la plante et de la fleur!.. » Permettez! avant tout, il convient de s'entendre.

Ph. Wolfers : Broc à limonade en argent repoussé.

Qu'on approuve ou non le goût spécial qui s'est révélé dans les objets d'orfèvrerie exposés par M. Wolfers, il est certain qu'il atteste une personnalité artistique, la volonté bien arrêtée d'un homme qui sait ce qu'il veut et le veut fortement. Cela seul vaut déjà qu'on s'y arrête. Avec peut-être pas assez de mesure et de pondération, il y avait dans la variété des pièces d'orfèvrerie l'unité de vues qui est la caractéristique d'un tempérament. Ce n'était pas, comme chez beaucoup d'éditeurs d'objets d'art, un mélange de morceaux de choix façonnés par des talents divers. On devinait le même artiste derrière toutes les œuvres, qu'elles fussent d'or, d'argent, de bronze, en

cristal taillé ou bien en ivoire. Être quelqu'un, voilà la force! L'artiste ici, c'est M. Philippe Wolfers. J'ai longuement conversé avec lui. C'est un esprit éclairé et un homme aimable. Il m'a admis dans son atelier. J'ai vu les innombrables dessins que, dans sa passion de l'étude, il exécute avec un zèle exemplaire. Il compose, pétrit la terre, crée des modèles, grave lui-même les cristaux qu'il décore de montures en métal. Je l'ai suivi dans les successives étapes de sa direction féconde. J'ai disserté avec lui des choses de son art, et c'est parce que je me suis documenté de la sorte que je n'hésite pas à dire à mes amis parisiens, trop enclins à se moquer de ce qu'ils ne comprennent pas du premier coup d'œil : Attention!



Ph. Wolfers :
Porte-bouquet en argent repoussé.

Faut-il, après cela, entrer dans des détails, parler de l'installation somptueuse de la maison Wolfers à l'Exposition et des soins minutieux apportés à sa disposition décorative? Depuis le tapis jusqu'au vélum, jusqu'à la rampe en bronze avec son soubassement de noyer si étrangement patiné, jusqu'aux vitrines, aux tables, tout trahissait un goût raffiné, chercheur, affamé d'inédit et d'originalité. Je n'entreprendrai pas de disputer sur les œuvres exposées. Presque toutes réclameraient un commentaire développé pour la justification de l'éloge aussi bien que de la critique. Si le mot ne devait paraître bien gros, je dirais qu'elles portent en elles le caractère d'un style, d'une manière, d'un ensemble très homogène de qualités et de défauts par quoi se distingue un véritable artiste. Il faut citer d'abord, parmi les vases en cristal à plusieurs couches taillé en camée, celui qui, de dimension monumentale, ornait la vitrine centrale. Le corps du vase est en verre rouge foncé orné de fleurs d'orchidées taillées dans l'épaisseur; la monture en vermeil forme un enlacement de cyclamens et d'orchidées : c'est un chef-d'œuvre de difficulté vaincue. On en trouvera la reproduction dans nos planches hors texte. Les

Ph. Wolfers :
Gobelet en argent repoussé.

ÉTUDES DE FLEURS, D'APRÈS NATURE, PAR PH. WOLFERS

services à thé et à café étaient nombreux. A signaler celui qui, exécuté entièrement en repoussé, représente diverses variétés d'orchidées. Au point de vue technique, c'est irréprochable. Avec quelle habileté les parties accessoires, telles que les becs, les anses, ont été reprises au ciselet pour faire disparaître le contraste des lourdeurs du *fondu* avec la légèreté du *repoussé!* Avec quelle adresse de praticien l'artiste a su dissimuler les soudures indispensables sous une ornementation ingénieusement appropriée! Voilà les tours de force que seuls peuvent accomplir les dessinateurs, qui sont en même temps des hommes de métier! La composition générale, il faut le reconnaître, n'est pas à l'abri de tout reproche : le principal, c'est le parti pris trop absolu de négliger les *dessous*. Il n'y a que du décor, une orgie de feuillages et de fleurs, une débauche d'ornements. Est-il admissible qu'une théière, qu'un sucrier ne soit formé que par les enlacements plus ou moins délicats d'une végétation touffue? Ne faut-il pas, pour donner satisfaction à la logique, que cette végétation décorative ait l'air de recouvrir une forme de récipient imperméable, et que cette forme, notre œil ait au moins l'illusion qu'elle existe? M. Wolfers s'est chargé lui-même de faire la critique de ce séduisant service « Orchidées » en lui opposant un autre service à thé, en argent, celui-là, et qui n'a pas le même défaut. Ici, il y a un *dessous*, indépendant du décor, ferme, robuste, et l'effet, pour être moins somptueux, est des plus agréables.

Vase cristal et orfèvrerie.
(Maison Cardeilhac.)

Vase en argent repoussé.
(Maison Cardeilhac.)

Les orchidées, les iris, les cyclamens, telles sont les fleurs auxquelles M. Philippe Wolfers emprunte de préférence ses motifs et qu'il emploie avec une virtuosité rare. L'orchidée, grâce à ses six pétales, toujours régulières et qui ont chacune les formes les plus capricieuses, s'adapte à l'ornementation des objets les plus divers et offre l'avantage de pouvoir convenir à toutes les dimensions sans en modifier l'échelle. L'artiste s'en est servi avec bonheur pour plusieurs pièces extrêmement intéressantes. Telle est une jardinière en argent autour de laquelle trois grosses orchidées lancent leurs lanières qui s'enroulent, se

relient, se dressent en dôme, de telle façon qu'ici le décor devient une utilité, puisqu'il permet de saisir l'objet. Tel est encore un drageoir dont les trois coquilles sont reliées par les fusées d'orchidées qui se tordent, se réunissent et forment une poignée solide autant que gracieuse. Dans cet ordre de recherches du *décor naturel*, M. Philipp Wolfers arrive à des résultats de plus en plus louables. Il est visible qu'au début sa verve débridée demandait trop à la flore. Peu à peu, il s'assagit, se plie à la forte loi des sacrifices, — qui est la grande régulatrice en Art, — et le voici qui, avec des éléments nouveaux, parvient au style, oui, à un style personnel et plein de charme, grâce à la pondération calculée des lignes, au caractère plus sobre de l'ornement, au respect de la forme qu'on ne doit jamais faire disparaître sous la profusion du vêtement ornemental. Parmi les œuvres de son exposition qui portent cette marque de haut goût, je citerai une série de gobelets et de vases porte-bouquets, avec décors de cyclamens, de narcisses, de fleurs de pommiers, de brocs à limonade, ornés de citrons ou de châtaignes, etc. Un service à toilette en vermeil et en cristal, d'une étonnante richesse, doit aussi être mentionné. Le thême du décor, c'est l'aurore, le réveil de la nature. Sur la pièce principale, c'est-à-dire le broc, est représenté en demi-relief un cygne qui s'ébat dans un étang, que le soleil éclaire de ses feux et à la surface duquel s'étalent des feuilles de nénuphars. Enveloppant le contour du broc de ses deux ailes à moitié ouvertes, comme pour faire sa toilette, le cygne tord son long col dans un geste nonchalant, et son bec s'allonge jusqu'à l'orifice du récipient pour en aspirer l'eau. L'idée est originale, charmante; il s'en faut de peu que l'œuvre ne soit parfaite.

Je pourrais encore m'arrêter à quelques autres pièces de l'exposition Wolfers, notamment à deux surtouts de table en argent dont les figures ont été habilement modelées par un sculpteur dont j'ai signalé le talent, M. de Rudder. Mais ce qui précède suffit pour montrer où en est aujourd'hui l'art de l'orfèvrerie en Belgique, et l'effort auquel nous devons nous attendre, en France, lors du grand tournoi de 1900.

Dans les autres branches industrielles, on aperçoit moins nettement la part des idées artistiques nouvelles. Les fabriques de dentelles sont toujours florissantes, et le fer forgé, surtout, reste en très grand honneur. Le mobilier est en voie de transformation; mais, en dépit des tentatives dont on a pu voir à Paris, soit au Salon du Champ-de-Mars, soit à l'*Art nouveau* de M. Bing, des spécimens peu appréciés chez nous, les meubles belges ne cessent pas, en général, d'être des pastiches alourdis de nos styles français, quand ils n'empruntent pas à l'Angleterre des formes mal équilibrées et d'un dessin déchiqueté. En céramique, quelques progrès sont à signaler : trois ou quatre puissantes manufactures produisent des pièces architecturales ou des objets d'art, des panneaux de faïence, de porcelaine, voire même des essais de grès, qui ne sont point à dédaigner. Nous avons remarqué, par exemple, quatre grands panneaux décoratifs, composés par M. de Rudder, qui sont traduits avec esprit. Il est vrai que la même maison où ils ont été exécutés a exposé un grand vase formé par un corps de femme, dont la tête ouverte forme l'orifice : c'est une horreur! Ce qui

manque, en général, aux vastes usines qui s'établissent actuellement en Belgique sur un grand pied, d'après le système américain, c'est une intelligente direction artistique. On veut bien faire; mais on ne sait où s'orienter, faute de solides principes de goût. La Compagnie des Bronzes elle-même, malgré de beaux travaux, comme la monumentale porte du Palais de Justice de Bruxelles, s'enlise dans la routine. Une brillante exception, est la *Société des Cristalleries du val Saint-Lambert,* dont l'organisation est admirable et qui produit des services de table absolument remarquables. Je ne parle pas ici de ses quatre usines situées en divers points de la Belgique, ni de son développement industriel depuis la date de sa fondation, qui remonte à l'année 1825. Je m'en tiens uniquement au point de vue de l'Art. Les chefs de cette Société ne se sont point contentés de remettre la direction de la partie artistique à un homme tel que M. Camille Renard, professeur d'esthétique à l'Université de Liège; ils ont su s'attacher des dessinateurs de valeur, qui leur fournissent des compositions nouvelles; ils ont fondé une école d'art pour leurs apprentis, constitué une magnifique bibliothèque. En un mot, ils ont créé un établissement modèle, et il serait à souhaiter que nos grandes cristalleries françaises s'inspirassent d'un tel exemple.

Petite lampe veilleuse (Maison G.-R. Sandoz).

Coupe cristal d'Émile Gallé.
Monture en vermeil (G.-R. Sandoz).

Pour terminer cet aperçu sur les progrès des industries d'art en Belgique, il faudrait aborder la question d'enseignement et jeter un coup d'œil sur l'expo-

sition des écoles d'art décoratif. Le lecteur se rendrait compte du chemin accompli chez nos voisins depuis dix ans. Il comprendrait comment le gouvernement belge a su préparer le mouvement auquel nous assistons, et se rendrait compte avec exactitude de l'immense effort qui a été fait. En 1884, on comptait en Belgique 86 écoles professionnelles subventionnées par l'État. A l'heure qu'il est, il n'y en a pas moins de 376 auxquelles sont accordées des subventions qui s'élèvent au chiffre total de 683,572 francs. Je ne me suis pas borné à

Louis Bigaux et Le Cœur : Décoration d'un petit salon.

l'examen des travaux d'élèves dans les galeries de l'Exposition; j'ai visité les plus importants de ces établissements, notamment l'école des arts décoratifs dirigée par le sculpteur Van der Stappen, les écoles de la bijouterie, de l'horlogerie, des typographes, les écoles Saint-Luc, qui donnent des résultats pratiques si remarquables, etc. Je ne puis, dans le cadre étroit de cette étude, que constater l'activité prodigieuse de nos voisins pour développer dans la jeunesse, par l'enseignement du dessin, le sentiment du goût et les connaissances technologiques exigées pour chaque métier. Je reviendrai plus longuement sur ce sujet dans un article spécial. Le ministère de l'Industrie et du Travail de Belgique vient précisément de publier un gros volume de documents sur l'*Enseignement industriel et professionnel en Belgique* qui nous aidera dans cette étude.

Calice et Aiguière
(Exposition universelle de Bruxelles, 1897)

IV

La section française, on le sait, a été le triomphe de l'Exposition de Bruxelles. S'il nous est agréable de rappeler ici ce succès, auquel il a été rendu unanimement hommage, il est sans utilité de nous appesantir avec trop de complaisance sur les causes qui l'ont motivé. L'objet du présent article est moins de faire goûter à nos compatriotes la douceur des éloges auxquels ils peuvent avoir droit que de les éclairer sur les progrès de leurs rivaux et sur les difficultés des luttes prochaines. Notre premier devoir est non pas d'envisager les supériorités que nous gardons encore sur les concurrents qui s'appliquent à nous égaler, mais de suivre attentivement leurs efforts pour tâcher de ne rester sur aucun point en arrière. Ceci dit, établissons à grands traits la manière dont s'est présentée notre industrie à l'Exposition de Bruxelles.

Vase en porcelaine décoré d'émaux translucides, par M. Pfeiffer (Maison Toy).

Tout d'abord, il est évident que la pratique fréquente des expositions universelles nous a permis de donner à tous les peuples étrangers une leçon qui a été comprise : mieux que personne nous savons disposer les produits, mettre de la clarté dans les divisions, de l'ordre et de la méthode dans les classements, du pittoresque et de la gaîté dans les installations. Par sa décoration générale, la section française formait une unité harmonieuse au milieu du capharnaüm des autres nations. Une ceinture architecturale, composée de portiques, de pilastres, de frises et de bandeaux en velours ornés d'écussons, délimitait ses frontières, et dès que celles-ci étaient franchies, les visiteurs avaient la sensation d'être en France, dans un pays d'élégance et de lumière, où le besoin d'ordonnance, de régularité et de pondération fait partie du génie national. On en connaît le charme. Il a été pleinement goûté à Bruxelles.

Vase en grès (Maison Toy).

La seconde raison qui a déterminé notre succès, c'est l'esprit de discipline qui règne parmi les fabricants français. Ceux-ci, lorsqu'ils décident de prendre part à une exposition, ne sont pas des individualités isolées qui vont à l'aventure. Ils se groupent en comités et marchent en ordre compact, comme des soldats qui se serrent les coudes. Aussi a-t-on vu presque toutes nos industries représentées à Bruxelles par des têtes de ligne.

Maintenant, passerons-nous en revue les produits exposés? Ce serait là une tâche compliquée et bien superflue, car on peut dire qu'aucune des œuvres envoyées à Bruxelles n'avait été exécutée spécialement en vue de ce concours international; c'étaient des objets de fabrication courante. Nos principaux orfèvres et bijoutiers étaient là : MM. Boucheron, Vever, Froment-Meurice, Christofle, Boin, etc., avec des pièces plus ou moins connues et déjà admirées précédemment. M. Cardeilhac se distinguait par des vases exécutés au repoussé, d'une composition particulièrement élégante; M. G.-R. Sandoz s'affirmait par d'aimables bijoux, dont le goût délicat atteste une ambition qui l'honore infiniment. Le bijoutier artiste, M. René Lalique, avait une petite vitrine délicieuse où se trouvaient réunies quelques-unes de ses dernières créations applaudies au Salon des Champs-Élysées. Dans la section des bronzes, toute la phalange des maîtres du métal avait donné : MM. Leblanc-Barbedienne, Siot-Decauville, Gagneau, Susse, Soleau, Colin, etc. Pour le mobilier, il y a eu moins d'ensemble : un joli salon décoré par M. Louis Bigaux, et dont les meubles ont été exécutés par M. Le Cœur dans une note toute moderne, traduisait seul, ou à peu près, les tendances de nos artistes d'avant-garde. Dans l'art religieux, deux importantes maisons, celles de MM. Biais et Poussielgue-Rusand, se sont signalées par des envois intéressants. La première, qui est dirigée dans une excellente voie par M. Noirot-Biais, homme d'initiative et d'énergie, a montré des broderies à la perfection desquelles tous les connaisseurs ont rendu hommage: c'étaient une mitre et une bannière dont notre planche hors texte en couleur peut donner une idée. La mitre est inspirée des belles traditions du XVIe siècle; la bannière, d'un goût tout moderne, destinée à la corporation des fabricants qui transforment les matières textiles, a l'aspect d'un fanion dont la hampe de bronze doré est très originalement composée. Les ornements brodés sont d'un symbolisme clair; j'ai particulièrement apprécié la silhouette heureuse des cartouches qui servent d'encadrement: on dirait du Galland. Les orfèvreries de M. Poussielgue-Rusand sont, comme toujours, marquées du caractère de correction qui est la marque de cette grande manufacture d'art religieux. Nous avons fait reproduire deux pièces qui sont intéressantes par le procédé de gravure employé pour le décor.

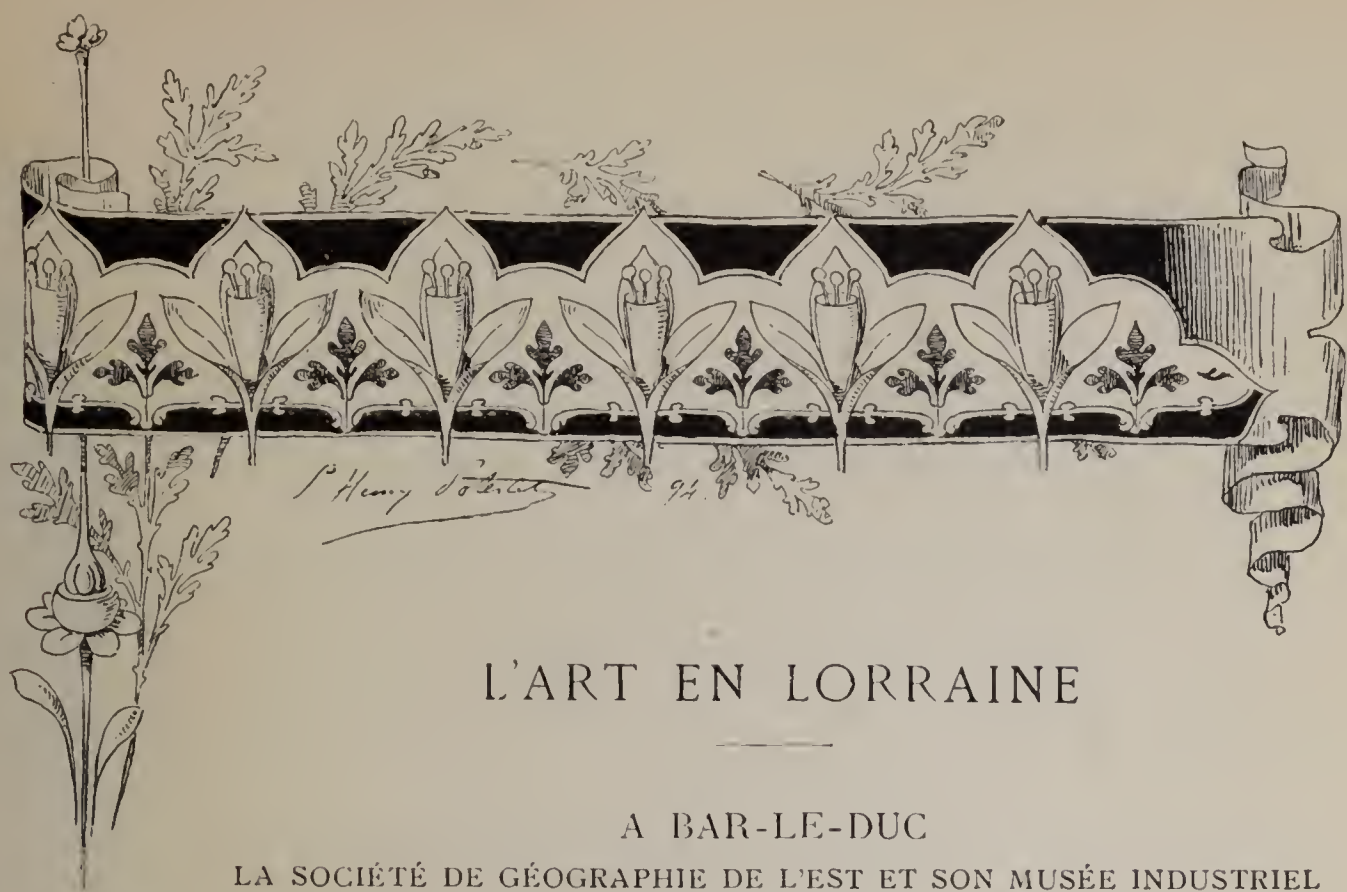
Les exposants de la section de la céramique et de la verrerie étaient nombreux. Le public des visiteurs étrangers a beaucoup admiré les cristaux de M. Daum, un émule du maître Émile Gallé, et qui est comme lui installé à Nancy. Nous aurons prochainement l'occasion de parler des œuvres de M. Daum avec les développements qu'elles comportent. Les céramiques de la maison Toy — laquelle édite, outre des grès et des verres fort bien gravés, des œuvres en émail transparent à la manière de Thesmar — doivent être ici mentionnées. Quant aux grès d'Émile Muller, qui comprennent la reproduction des chefs-d'œuvre de notre statuaire en même temps que des pièces monumentales de la plus brillante fantaisie, ils ont obtenu à Bruxelles un succès considérable. Il faut dire qu'ils étaient exposés avec un sens extraordinaire de l'effet : le cadre était digne des œuvres.

VICTOR CHAMPIER.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES (1897) : BRODERIE

MITRE ET BANNIÈRE BRODÉES SOIE ET OR

(Maison Biais)



L'ART EN LORRAINE

A BAR-LE-DUC

LA SOCIÉTÉ DE GÉOGRAPHIE DE L'EST ET SON MUSÉE INDUSTRIEL

Mon Cher Directeur,

Vous avez pensé, comme moi, qu'il fallait suivre de très près ce mouvement artistique, si original, si distinct, qui se manifeste depuis quelques années à Nancy et dans quelques villes de Lorraine. Il y a là des efforts bien personnels, des créations déjà surprenantes, des reconstitutions d'anciennes industries locales, renouvelées sous un aspect tout à fait moderne. Ces tentatives vigoureuses, ces entreprises hardies, ces résurrections habiles et ingénieuses ont été, dès le début, récompensées par le succès. Et nous étions heureux de signaler, dans cette élégante et charmante cité qui a produit Callot et Jean Lamour, dans cette région qui a donné le jour à Ligier Richier et à Jean Berain, un réveil robuste et franc, un courant d'idées profond et entraînant, qui se rattachait à la prestigieuse tradition d'autrefois.

Il convenait, ici même, dans la *Revue des Arts décoratifs*, de populariser des noms nouveaux. Vos lecteurs n'ont pas oublié, non seulement plusieurs articles qui devaient avoir leur portée et leur influence, mais encore certaines pages qui renfermaient de véritables professions de foi, des programmes bien sentis, et où le maître verrier Gallé, par exemple, nous initiait à ses recherches, à ses sensations et à son esthétique.

Des expositions, qui s'ouvrent à Nancy chaque année, permettent de juger les progrès accomplis. Je suis bien certain, à appuyer cette croyance sur les indications qui m'ont été transmises, que ces concours où prennent part des artistes qui ont déjà fait leurs preuves, donneront dans chaque section les résultats les plus favorables.

Mais avant tout, il m'a semblé bon de chercher les origines, le point de départ de ce mouvement artistique lorrain, dans le sentiment et l'instinct populaire. J'ai voulu voir sous quelles formes le goût de l'habitant de la Lorraine

se révélait spontanément, et comment ses industries et ses arts décoratifs sont le produit et la floraison du terroir.

J'ai contenté pleinement ce désir, en arrivant dans le département de la Meuse et en faisant une première halte à Bar-le-Duc. Lorsqu'on a laissé derrière soi les plaines de la Champagne, on se trouve bientôt transporté au milieu d'une autre nature; on aperçoit des horizons accidentés, des coteaux aux pentes abruptes, des terrains aux vives colorations.

La végétation est différente, les influences ne sont plus les mêmes, et, dès le premier coup d'œil, on peut constater que la physionomie et l'architecture de la maison ont changé.

Vieux logis du Barrois ! dit quelque part M. André Theuriet, dans une strophe où il marque le regret profond des choses disparues. On sait combien M. André Theuriet est un fervent des reconstitutions ethnographiques. La Lorraine, où il a passé son enfance, lui a inspiré cet amour du caractère local. Adieu la banalité que fait naître la recherche d'un art unitaire et homogène ! Que l'esprit de chaque pays se donne librement carrière ! Des ramifications plus vivaces s'étendront sous nos yeux; une poésie secrète prendra plus largement l'essor !

J'ai toujours cru reconnaître, quant à moi, qu'il y avait, dans une certaine partie de la Lorraine, une sorte de vision générale d'art décoratif qui n'est pas trop éloignée de nos habitudes et de nos tendances contemporaines. Dans la construction de la maison, dans le mobilier, dans certains objets usuels, dans la céramique, dans la ferronnerie, j'ai remarqué des détails bien français où rien ne semble démodé ni archaïque, et qui, ressaisis, repris par un artiste, paraîtraient encore de création toute moderne.

Tandis que je me dirige vers la ville haute, en passant par quelques ruelles en rampe, qui ont pour un touriste une physionomie inoubliable, j'aperçois des maisons aux portes cintrées, aux façades fleuronnantes, où s'étalent des frises à l'ornementation gracieusement naturelle. Elles sont percées de fenêtres à niche, de petites croisées à meneaux, de lucarnes carrées. Le fronton, le dessus de porte sont ouvragés; on y voit des pommes de pins, des fleurs dans des paniers ou suspendues en guirlandes. La boiserie de l'échoppe elle-même est parfois finement travaillée; des colonnettes y sont encastrées, des panneaux s'y superposent, découpés et façonnés, formant des bas-reliefs et des saillies.

Après avoir fait l'ascension de ce quartier montant, que domine l'ancienne Tour de l'Horloge, on arrive dans des rues où les habitations conservent encore comme une sorte d'empreinte historique; ces demeures étaient occupées autrefois par la noblesse, par les vieilles familles, et elles sont aujourd'hui presque abandonnées.

Une maison ornée, historiée, attire les yeux : c'est le Musée; ce bâtiment a jadis servi d'hôtel de ville, et il convenait parfaitement pour renfermer des œuvres d'art. Ce vieil et élégant édifice, dont on remarque l'escalier aristocratique, les balcons en fer, les coquettes sculptures, se dresse dans le milieu féodal qui s'étendait autour du château des ducs de Bar. Non loin de là, s'élève l'église de Saint-Étienne, où l'on peut voir exposé sur un autel le fameux *Squelette*, œuvre de Ligier Richier, et où celui-ci avait figuré, pour surmonter un mausolée, le cadavre de René de Châlons.

Il ne faut pas chercher dans le Musée de Bar-le-Duc des peintures fort remarquables : on y rencontre principalement une curieuse collection lapi-

daire. J'ai remarqué, dans les salles du rez-de-chaussée, deux belles cheminées monumentales, dans le style de la Renaissance, et quelques meubles, entre autres un buffet, et une armoire datée de 1757. Une autre cheminée, de style Henri II, a été réédifiée dans une salle d'en haut [1]. Il est facile de retrouver, par conséquent, quelques spécimens des arts décoratifs de la vieille Lorraine. Il convient d'ajouter une série de taques de cheminée, provenant, pour la plupart, des fonderies de Cousances.

Ces plaques de foyer représentent une industrie bien spéciale : on en retrouve un certain nombre au Musée de Châlons et au Musée Lorrain de Nancy; on en voit encore dans beaucoup de maisons du Barrois. Sans doute, nous avons ici sous les yeux un art de second ordre, mais que de modèles ingénieux et de types variés! Ces plaques de fer ou de fonte offrent bien des sujets, qui pourraient être transportés sur des objets du même genre ou sur des carreaux de poêles et de fourneaux.

Il y aurait tout un article d'archéologie et de science amusante et pittoresque à écrire sur ces taques de cheminée. J'aurais plaisir, moi-même, à y revenir dans cette *Revue* à l'occasion. M. Maxe Werly, qui fait honneur par son érudition à la ville de Bar-le-Duc, en a parlé récemment dans les séances de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, et il a jeté les bases d'une classification historique. Nous avons les taques de cheminée Moyen-Age, Louis XIII et Louis XIV, rocaille et rococo. Nous y trouvons des écussons héraldiques, des sujets mythologiques, des sujets galants : nous avons des plaques ecclésiastiques, et même des plaques jansénistes et protestantes.

Parmi les anciennes taques du Musée de Bar-le-Duc, j'en ai remarqué une où est retracé un chapeau de cardinal, une autre où sont inscrits ces mots : *Cazernes de Verdun;* c'est la plaque de l'habitation cardinalice, c'est la plaque du bâtiment militaire. J'en citerai encore quelques-unes qui représentent des scènes de genre.

Champfleury aurait aimé ces compositions réalistes; il aurait noté avec joie celle-ci, où l'on voit un cuisinier tenant un plat à la main dans une salle de cabaret où des buveurs sont attablés. Il aurait admiré cette scène d'intérieur où l'on aperçoit une femme qui file, un homme endormi, s'appuyant sur une table chargée de pots, et, non loin de ce personnage, une chèvre, un enfant assis sur le parquet et un enfant couché dans un berceau.

Des plaques, destinées sans doute à des hôtelleries, portaient des inscriptions culinaires, des maximes facétieuses. Je relève celle-ci au passage :

Aux gens aflamés ne leur vaut l'écrevisse,
Roty bouilly est plus propice.

Ce n'est pas seulement dans la céramique qu'on rencontre une imagerie populaire et parlante. Le directeur des forges de Dammarie a fait don au Musée de la reproduction en fonte d'une ancienne plaque, qui a appartenu au château de Bouchon. On y lit de sages recommandations : il y est rappelé, à ceux qui viennent s'asseoir près d'une cheminée, qu'il est bon de se tenir les pieds chauds.

J'ai dit que le Musée de Bar-le-Duc n'est point riche en peintures; il a cepen-

1. Cette cheminée a été reproduite dans l'ouvrage de M. César Daly, *Décorations intérieures*, t. Ier.

dant reçu de l'État, dans ces derniers temps, grâce à l'intervention de MM. Develle et Poincaré, quelques œuvres modernes de valeur. Je me garderai bien d'appeler l'attention sur la salle qui renferme des portraits de généraux. Leçon de choses patriotiques, si l'on veut, mais non point leçon artistique! En retour, je dois constater que la physionomie des salles d'en haut, assez uniforme il y a quelques années, a totalement changé, grâce à un excellent vitrail, de grandes dimensions, qui nous offre le portrait de l'illustre verrier Maréchal.

Ce vitrail a été exécuté par deux élèves de l'artiste, MM. Étienne et Mouilleron, dont les ateliers sont situés dans la ville basse. Habiles disciples du maître, artistes convaincus et gens de labeur, les auteurs de cette verrière ont fait une œuvre essentiellement moderne. La composition est lumineuse et chantante; elle est élégante et agréable; elle ne trahit aucune lourdeur provinciale.

Maréchal est représenté vêtu de noir; le vêtement a pris une teinte brune à la suite de la cuisson. Il porte une calotte de velours violet, d'où s'échappent quelques mèches de cheveux blancs. C'est une figure expressive d'homme âgé, dont l'existence s'est passée dans la pratique de son art. Maréchal paraît un artiste sympathique, et ses élèves ne lui ont rien enlevé de sa bonhomie, qui était parfois un peu rude. Il tient à la main un pinceau et sa palette, où le jour trace des notes claires; sa calotte de velours vibre dans la lumière. Une draperie verte flotte derrière lui; dans un coin de la composition est reproduit un portrait de lui-même, à l'âge de vingt-cinq ans, portrait exécuté sur un vitrail. Cette œuvre, si délicatement, si franchement composée, vaut un tableau, et l'on ne saurait contester qu'elle produit, par la vivacité de ses tons, par ses jeux de couleur, un effet qu'on n'attend pas, et auquel personne n'est insensible.

Né à Metz, Maréchal s'était retiré à Bar-le-Duc après l'annexion, et il y est mort en 1887. MM. Étienne et Mouilleron nous rappellent ces détails dans une légende qu'ils ont placée sur leur vitrail. Ils ont retracé, au-dessus du portrait de l'artiste, les armes de Metz et celles de Bar-le-Duc; l'écusson de Metz est voilé par un crêpe; deux génies, au-dessus de ces armoiries, agitent une palme; en bas, deux autres génies tiennent des banderoles où sont inscrits les principaux travaux du maître pour la cathédrale de Metz, pour celle de Châlons, pour Notre-Dame de Paris, etc., et les titres de quelques ouvrages de peinture. Sans doute, nous pouvons voir ici des détails un peu conventionnels, mais l'ensemble du décor est harmonieux, et il n'y a rien à blâmer dans l'exécution.

Faut-il ajouter que Maréchal n'avait pas rencontré dans sa nouvelle résidence tout ce qu'il espérait y trouver? Bar-le-Duc ne pouvait rivaliser avec Metz, à tous les points de vue. Il avait lutté vers la fin de sa vie contre certaines difficultés, qui avaient entravé ses travaux.

Son atelier est passé à M. Champigneulle jeune, qui a beaucoup propagé des motifs faciles, sinon très élevés. Il a décoré des brasseries, des établissements publics, en y répétant les armoiries de la ville, en y retraçant les paysages des environs. Décoration assurément gracieuse; mais peut-être attendait-on d'autres efforts, même dans le vitrail d'appartement.

Le goût de la peinture sur verre s'étant répandu dans cette région, un grand nombre de productions très secondaires ont été commandées par des particuliers. Il en est souvent de même; on finit par rechercher les *simili-vitraux*. La vulgarisation n'est pas toujours faite au profit des œuvres qui seraient une consécration pour une fabrique et pour un pays.

∴

A peu de distance du Musée et dans le même quartier, se trouve un autre ancien bâtiment, une halle. La Section meusienne de la Société de Géographie de l'Est s'est installée dans ce local, elle y a établi d'abord un musée ethnographique et géographique, un musée colonial. En 1892 une seconde création est venue s'ajouter à la première, et la Société a organisé un musée industriel et commercial.

La vieille halle, comme la plupart des édifices du même genre en Lorraine, se développe sur une rangée d'arcades. Un escalier conduit à une galerie qui pouvait servir dans le passé de lieu de réunion et de Bourse de commerce. Elle est assez spacieuse pour contenir les diverses installations nouvelles : les meubles, les objets exotiques et les vitrines des marchands qui se succèdent et forment une sorte d'exposition permanente.

N'est-ce pas dans le programme du dernier Congrès des Arts décoratifs que se trouve émis le vœu d'aider à la formation de ces exhibitions industrielles en province ? Combien de villes où l'on ne rencontre, à l'époque des Comices, que des réunions de machines et d'instruments agricoles ? Les hautes industries, les grandes fabriques, les établissements qui font l'honneur d'une contrée, n'ont-ils pas aussi intérêt à se grouper, à se manifester sur place ?

Bar-le-Duc a donné, à mon avis, le bon exemple, et il faudrait recommander à des administrateurs, à des maires de nos villes de l'Est, à des personnes influentes, de venir étudier l'organisation qui a été adoptée, qui paraît pratique, et dont l'imitation semble très facile.

Cette impulsion est due, en grande partie, à un homme dévoué, Claude Bonnabelle, mort en 1896. Il était né à Nancy et avait eu des débuts très modestes, simple apprenti typographe, puis ouvrier dans une imprimerie. Il vint s'établir à Bar-le-Duc et fut attaché à une maison dont il devint directeur. Attiré par les études d'histoire locale, il collabora à diverses publications et fit paraître un *Abrégé de l'histoire de Lorraine*, des *Notions élémentaires de la Géographie de la Meuse*, et un assez grand nombre de monographies de communes du département. Il fut un des fondateurs de la Section meusienne de la Société de Géographie de l'Est et en était resté le secrétaire.

M. Bonnabelle sut stimuler le zèle de quelques individualités qui se trouvaient en mesure de faire des dons ; il eut surtout la bonne fortune de puiser dans des collections formées par quelques officiers qui avaient servi en Extrême-Orient.

Dès l'entrée, on remarque dans la galerie un fauteuil en bois rouge et doré, terminé par deux têtes de dragons ; c'est un meuble enlevé à une pagode, il a été donné par le capitaine Bargeolle. A côté se dresse une idole, Quang-Nan, génie du foyer, étendant ses huit bras. Un lion en marbre, trouvé dans les citernes de Carthage, est venu prendre place dans le musée, grâce à M. Ernest Bradfer, maître de forges, maire de Bar-le-Duc et premier président de la Société. M. Bradfer est mort en 1882, et l'on peut voir son buste dans cette galerie.

En parcourant la Section des Arts industriels, j'ai trouvé plus spécialement dignes de mention les installations de la papeterie de Jeandheurs, de la vannerie

artistique Simon et Geoffroy, de Ligny-en-Barrois, de la verrerie de Fains, où le verre et le cristal sont délicatement et fortement taillés. Les manufactures de Saint-Gobain, Chauny et Cirey sont représentées par des carrelages en verre. Je ne pouvais manquer de m'arrêter aux moulages de Cousances, après avoir regardé les œuvres anciennes provenant des usines de cette localité.

Il me faudrait, si je ne voulais m'en tenir plus strictement aux arts décoratifs, signaler également les remarquables échantillons exposés par les Forges de Champigneulles et la Société des Aciéries de Longwy.

L'enseignement pratique de l'Art attire aussi les yeux des visiteurs. Voici les résultats d'un concours des ouvriers d'art pour l'année 1896. La Société de Géographie de l'Est peut offrir à Bar-le-Duc bien des éléments d'explication, de comparaison, d'instruction pour d'intelligentes et sérieuses visites scolaires.

Si l'on veut se reposer un instant des préoccupations de l'enseignement, et revenir à une exhibition toute réelle, à un autre point de vue, on peut faire une pause devant l'installation d'un négociant de Verdun, M. Léon Braquier. Verdun, on le sait, fabrique des dragées; cette ville de la Meuse, qui est fière de son commerce, participe à cette exposition. Et pourquoi une vitrine garnie de produits de choix n'y aurait-elle point figuré? L'industriel devenu exposant a arrangé avec beaucoup de goût des bouquets en dragées, imitant des fraises. Il y a ici plus d'une surprise, plus d'un ingénieux trompe-l'œil; on aperçoit, d'ailleurs, de jolis modèles de boîtes de baptême où la décoration est naturellement appliquée à la confiserie.

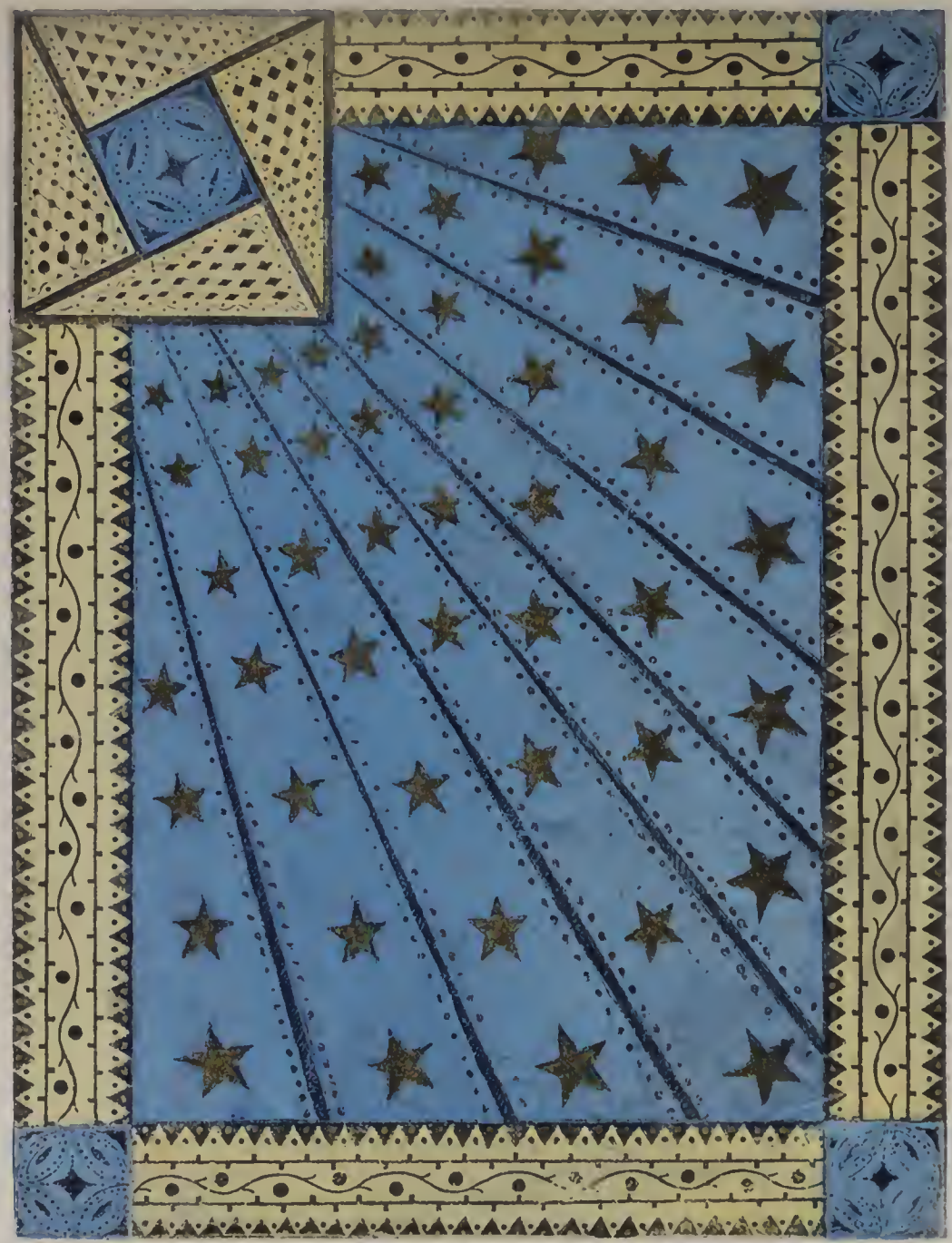
J'ai parlé des taques de cheminée; je puis aussi dire un mot de cette industrie verdunoise. Pour que rien ne manque à la démonstration qui, évidemment, ne saurait être par trop sévère, une brochure fait connaître l'histoire de cette fabrication. On revient un moment à l'érudition anecdotique, et voici quelques détails rétrospectifs.

L'origine de la dragée remonte au XIIIe siècle; l'amande, enveloppée de sucre et de miel, semblable alors à la praline, fut recherchée à la ville et à la cour, où les dames portaient un *drageoir*. Le duc de Guise, lorsqu'il fut assassiné à Blois, en avait un sur lui, rempli de ces friandises, qui lui avaient été envoyées de Verdun. Je ne serais pas surpris, après tout, de cette particularité, puisqu'il était prince lorrain.

Le Conseil de la ville de Verdun offrait solennellement ses produits aux personnes de distinction, qui visitaient la cité, et aux évêques qui prenaient possession de leur siège. Vers 1600, la dragée prit la forme sous laquelle nous la connaissons aujourd'hui. Colbert a fait mention, dans un ouvrage imprimé en 1660, du commerce qui se faisait déjà à son époque.

Il me faut relever enfin un dernier fait historique : les vierges de Verdun avaient offert, hélas! des dragées au roi de Prusse, et elles payèrent de leur vie ce malencontreux et peu patriotique hommage.

Les industries de la Meuse sont-elles suffisamment représentées à cette exposition? Je ne saurais me prononcer sur cette question d'une façon définitive. J'aurais aimé à rencontrer dans cette galerie quelques spécimens de verres à vitraux, et à y trouver comme une théorie technique du vitrail offerte au public. Les établissements des maîtres verriers sont assez importants à Bar-le-Duc pour qu'on attende d'eux ce témoignage d'intérêt, donné à une œuvre éminemment utile.



1

2 École GUÉRIN.

1. Mlle GUILLAUDIN : DESSUS DE BUVARD. — 2. T. SELMERSHEIM : LE VERSEAU (JANVIER), VITRAIL.

La mort de M. Claude Bonnabelle est, à coup sûr, une grande perte pour la Société de Géographie de l'Est; depuis cet événement, le musée traverse une période d'accalmie. Quoi qu'il en soit, il est à souhaiter que les hésitations de certaines personnes se trouvent vaincues. La publicité, les éloges accordés aux exposants, constituent une récompense bien due à leurs efforts.

Je me permettrai d'ajouter, mon cher Directeur, que l'attention donnée par la *Revue des Arts décoratifs* à cette intéressante tentative sera sans doute considérée comme un encouragement de bon aloi. C'est une preuve que cette exposition meusienne n'est pas faite pour passer inaperçue aux yeux des véritables amateurs.

ANTONY VALABRÈGUE.

L'ÉCOLE GUÉRIN

Il a été souvent question, ces temps-ci, dans la presse, de l'École normale d'enseignement du dessin, qui a son siège à Paris, rue Vavin, et que dirige M. Guérin. Cette école existe depuis seize ans. On la désigne parfois sous le nom d'*École Grasset*, car c'est, en effet, l'enseignement de cet éminent artiste qui y domine et fait éclater sa forte influence. Elle a donné des résultats absolument remarquables, surtout au point de vue des applications à l'art décoratif. Cette année encore, l'exposition de ses travaux d'élèves, qui a eu lieu pendant les mois d'été, a obtenu auprès de tous les connaisseurs un magnifique succès. Depuis seize ans, l'établissement fondé par M. Guérin a fourni, soit à la ville de Paris, soit à l'État, soit aux municipalités de province, quatre-vingt-dix professeurs des deux sexes, tant pour le dessin que pour l'art appliqué. Sa réputation est si bien établie auprès de nos grands industriels, et le mérite des élèves qui y sont formés est à ce point reconnu, grâce aux récompenses que ceux-ci enlèvent dans les concours publics, qu'à chaque instant des commandes de projets et de motifs sont directement faites à l'École Guérin.

Il semble, en vérité, que de pareils résultats devraient mériter les plus vifs encouragements. Comment la ville de Paris, qui dépense tant d'argent dans ses écoles professionnelles,

pour n'arriver qu'aux échecs que l'on sait, n'accorde-t-elle pas le concours le plus sérieux à cet établissement d'initiative privée? N'est-ce pas le cas ou jamais, pour le Conseil municipal, de se montrer intelligemment généreux ? Or, c'est à peine si l'École Guérin reçoit une pauvre subvention annuelle de 4,000 francs! Et cependant il y avait, durant l'exercice 1896-1897, cinquante et un élèves gratuits à l'école sur cent seize. Ses professeurs, dévoués jusqu'à l'abnégation à leur œuvre, ne reçoivent aucun traitement, et son directeur ne s'en alloue pas davantage. En dépit de tant de bonne volonté vraiment touchante, l'École Guérin est menacée de disparaître. Elle ne peut vivre avec les maigres ressources qu'elle possède.

Nous voulons espérer qu'il suffira qu'une telle situation soit connue pour que les pouvoirs publics s'emploient à la modifier. L'établissement dont nous parlons a fait ses preuves : il rend d'incontestables services. Il faut donc de toute nécessité lui donner les moyens de continuer son œuvre.

JOSEPH BALMONT.

TRENTE-CINQ COMPOSITIONS DÉCORATIVES

DU SCULPTEUR F.-EUG. PIAT

La librairie de la *Revue des Arts décoratifs* vient de mettre en vente un superbe album, comprenant trente-cinq grandes planches in-folio, qui est l'œuvre de l'éminent ornemaniste F.-Eug. Piat. Ce sont des compositions décoratives nouvelles de l'infatigable artiste à qui nos industries françaises sont, depuis plus de quarante ans, redevables des modèles qui ont assuré leur triomphe aux expositions internationales. Maintenant que le voici retiré de la vie militante, et tandis qu'il occupe ses loisirs à fonder le riche musée des Arts décoratifs de Troyes, pour lequel il ne ménage ni son temps ni sa bourse, F.-E. Piat veut essayer encore de servir l'art qu'il a si longtemps pratiqué. Ainsi que l'écrit M. Victor Champier dans la *Préface* de l'album dont nous parlons : « Il s'est dit, le vieil artiste, qu'aux approches de l'Exposition de 1900, l'art français avait un effort suprême à tenter. Et lui qui, durant toute sa vie, a dû, pour obéir aux exigences de son temps, imprégner ses œuvres des souvenirs des styles d'autrefois, il se met à composer des modèles qui semblent jaillir de l'inspiration la plus libre et la plus jeune ! Ce ne sont que des dessins au fusain, mais comme le vieux maître sait les faire, avec son habitude de rendre les formes en relief, et témoignant de son expérience pratique, c'est-à-dire se prêtant facilement à l'exécution. »

M. Victor Champier, en écrivant les lignes qui précèdent, n'a pas évidemment pensé que les modèles inédits que publie Piat seraient considérés comme des exemples bons à copier par nos jeunes artistes aux modernes tendances, mais il a eu certainement raison de leur prédire un heureux accueil auprès des amateurs assez expérimentés pour juger des choses d'art en dehors des questions de mode et des variations éphémères du goût. La publication de ces dessins, à l'heure actuelle, est un acte de courage qui honore grandement l'auteur. Nous souhaitons vivement qu'une exposition publique des cartons originaux soit organisée, soit par l'Union centrale des Arts décoratifs, soit par la Chambre syndicale des fabricants de bronze. C'est un hommage que l'on doit bien au vieux maître. Le présent doit toujours un salut respectueux au passé.

J.-B.

FRONTISPICE DESSINÉ PAR LE SCULPTEUR F.-EUG. PIAT

POUR SON OUVRAGE (*Trente-cinq compositions, croquis au fusain*)

LES INDUSTRIES D'ART EN RUSSIE

(2e article)[1].

L'ENSEIGNEMENT : LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE D'ENCOURAGEMENT DES ARTS

Ainsi que je l'ai proposé dans mon article de préface, pour profiter de notre séjour à Pétersbourg et à Moscou et nous rendre compte de tout ce que nous devrons voir, allons nous instruire aux écoles spéciales d'industries artistiques. Il fait froid; la neige couvre le sol d'un épais tapis blanc, rayé par les patins d'acier des traîneaux; le givre grave sur les vitres les plus fantaisistes arabesques et les corniches des maisons se parent de guipures de stalactites d'une extraordinaire diversité.

Lave-main en cuivre. (Musée des Arts industriels de St-Pétersbourg.)

Qu'importe! ne nous amollissons pas dans l'appartement protégé par les doubles fenêtres et chauffé à vingt degrés par les grands poêles. Vêtus de la pelisse de fourrure, coiffés du bonnet d'astrakhan, affrontons les vingt-cinq degrés au-dessous de zéro qui règnent au dehors en despotiques souverains.

Le traîneau, attelé de trois chevaux fringants à la crinière échevelée, à la queue longue, pareille à un panache qui leur battrait les jambes, attend devant la porte.

Le cocher, vêtu d'une longue houppelande doublée de peau de mouton, le petit chapeau de feutre enfoncé sur les yeux, a tout l'air d'un

1. Voyez la *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, p. 19.

philosophe et, patient de nature, résigné par habitude, il ne maugrée ni n'invective le client qui le fait poser. Mais les bêtes s'impatientent, s'ébrouent, secouent leur tête fière enfouie sous les crins, piaffent, piétinent, souffrent presque de l'immobilité dans laquelle les maintiennent les poignets fermes du cocher, autour desquels sont enroulées les guides.

— Grande Morskaïa, 38!

La voiture est étroite, privée du dossier; à peine peut-on s'y tenir deux, étroitement enlacés, pour éviter les chutes, quand on n'est habitué qu'à nos antédiluviennes guimbardes. Stimulés par la voix du cocher, qui les appelle : *petite colombe, petite âme, petit chéri,* et leur parle durant tout le trajet, les chevaux fendent l'espace à une allure très vive; leurs sabots soulèvent des tourbillons de neige, et le tintement métallique des grelots qui ornent leurs harnais se transforme en un mélodieux carillon. Des marchands, large pantalon enfoui dans de hautes bottes, veste de peau de mouton, casquette plate, circulent, avec un grand panier sur la tête, contenant leurs provisions. Des femmes en jupe courte, chaussées de hautes bottines, la tête enveloppée dans un fichu, se hâtent, tenant quelque paquet dans leurs bras, et leur démarche a un mouvement berceur, semblable à celui d'une nourrice endormant son nourrisson.

Résignée, acceptant telle qu'elle se présente l'existence, sans songer même à lutter contre le destin, fût-il implacable, la population russe ne possède pas l'allure vive de la population française; elle garde jusque dans son extérieur le cachet de ses mélancoliques rêveries, avec de-ci de-là, des éclosions d'humour très spécial.

Sur la perspective de Newsky commence l'encombrement : voitures de maîtres, voitures de louage, fiacres, se mêlent en un fraternel tintement qui assourdit au premier instant.

Et c'est à peine si l'on distingue les visages, dans cet assemblage de hauts cols de fourrure, de bonnets d'astrakhan, de grandes houppelandes grises d'officiers, tellement vite passent les attelages.

— Trrrrr!... stop!... diablotins!

Notre troïka est arrêtée devant une belle maison de quatre étages; la façade est décorée de très jolies mosaïques dues à l'éminent artiste A.-A. Froloff; sur le toit de l'immeuble, le sculpteur Bach a élevé un *Génie des Arts* qui, certes, ne manque pas d'allure. Nous sommes à la Société impériale d'encouragement des Arts. Dans le vestibule, encombré de fillettes, de garçonnets, de jeunes gens et de jeunes filles appartenant à toutes les classes de la société, — enfants de bourgeois, d'employés, de commerçants et de simples moujiks, — bourdonnent les voix, et il nous semble que nous avons pénétré dans une vaste ruche d'abeilles géantes se préparant au travail. Les élèves attendent le directeur qui doit leur distribuer les cartes leur donnant droit d'entrée dans les classes. Munis de ces précieuses cartes, — qu'il est expressément défendu de céder, — les élèves se rendent par groupes dans les salles réservées à leurs occupations respectives.

Guidés par M. Sobko, l'aimable secrétaire de la Société impériale d'encou-

ragement des Arts, qui a bien voulu se mettre à notre disposition, suivons les groupes et visitons une à une toutes les sections de l'école.

Voici, d'abord, les classes de *dessin général :*

La classe *préparatoire,* où les élèves apprennent à copier au crayon les originaux; la *première classe,* où ils se perfectionnent en dessinant les figures géométriques et les modèles en laitons d'après nature.

Dans la *deuxième classe,* les élèves dessinent au crayon et à la plume les ornements d'après les plâtres.

A la troisième division appartient l'étude du corps humain, pour pouvoir aborder dans la quatrième le dessin des bustes et des figures complètes (d'après des plâtres).

Coupe en émail cloisonné. (Musée des Arts industriels de la Société impériale d'encouragement.)

La cinquième division est consacrée au dessin et à la peinture d'après nature.

Chacune de ces divisions donne droit à un cours spécial :

La première, au tracé des plans;

La deuxième, au cours de gravure, de modelage et de sculpture sur bois;

La troisième, au cours d'aquarelle d'après les originaux et d'après nature;

La quatrième, au cours de peinture sur porcelaine; au cours d'art décoratif et de composition de dessins.

Quittant ces classes de « dessin général » obligatoires et que chaque élève doit suivre dans l'ordre graduel, nous pénétrons dans les *classes complémentaires.*

1° La classe de tracé de plans et de dessin à la plume des ordres d'architecture, des ornements, etc., d'après des originaux; dessins rehaussés de lavis, de sépia et de couleurs;

2° La classe de sépia et d'aquarelle (d'après des originaux);

3° La classe de sépia et d'aquarelle d'après nature.

Ainsi qu'on le voit, les *classes de dessin général* et les *classes complémentaires* forment bien la base solide de l'éducation artistique et par leur progression combinée aident au développement du goût personnel de chaque élève, qui se trouve ainsi admirablement préparé pour les *classes spéciales* où il aborde le métier pour lequel il a le plus d'aptitudes :

Le modelage de plâtre et de cire;

La sculpture sur bois;

La gravure sur bois;

La peinture sur porcelaine, faïence et émail;

La peinture décorative (peinture à l'huile ou à la fresque);

Composition de dessins pour tous les genres d'industries d'art.

De plus, les élèves des *classes spéciales* assistent à des conférences faites à l'École, conférences qui complètent, sinon terminent l'instruction des élèves en traitant de *la perspective,* des *théories des ombres* et de l'*histoire des beaux-arts.*

Prenant au sens exact du mot sa dénomination de Société impériale d'encouragement des Arts, la dite Société, pour développer l'émulation de ses protégés, décerne des médailles et des primes en argent, aux examens semestriels, aux meilleurs dessins, aquarelles et ouvrages des classes spéciales. Indépendamment de ces examens semestriels, il existe pour la classe de composition décorative des concours mensuels sur un seul sujet, également récompensé par des primes en espèces.

Le perfectionnement n'est pas défendu à la Société impériale d'encouragement des Arts, car bon nombre de ses élèves, en dépit des diplômes, des médailles et des primes gagnés, continuent à fréquenter les classes, comme s'ils étaient de simples débutants, tandis que d'autres, visant plus haut, deviennent pensionnaires de l'Académie des Beaux-Arts ou de l'Institut des ingénieurs civils.

Ces derniers, cependant, sont des exceptions, et le but de la Société consiste surtout, pour ne pas dire exclusivement, à former une élite d'artistes destinés aux industries et à la décoration artistiques.

En dehors de son école de dessin, la Société protège les cours *gratuits* de dessin des trois écoles populaires dépendant de la ville de Pétersbourg et du Conseil de gestion de la Manufacture de porcelaine. Tous ces cours ont lieu le soir, de cinq heures à huit heures, quatre fois par semaine, de janvier à mai et de septembre à mi-décembre, ce qui permet aux enfants pauvres, forcés de travailler dans la journée, de s'instruire facilement.

Mais là ne s'arrête pas l'activité de l'honorable directeur de la Société d'encouragement des Arts, M. E.-A. Sabanéeff. Jugeant que s'il était bon d'apprendre le dessin aux classes ouvrières, il était meilleur encore et plus profitable pour elles de savoir l'appliquer aux industries, M. Sabanéeff a eu l'excellente idée de créer des *Ateliers professionnels* ayant pour but de donner aux artisans une instruction artistique qui leur permette de perfectionner le métier auquel ils se sont adonnés. Cette généreuse initiative n'était cependant pas aisée à réaliser; mais, à force de démarches et de combinaisons, M. Sabanéeff a réussi dans son entreprise. Le Conseil de la ville de Pétersbourg, intéressé par ce projet, a cédé un de ses immeubles (Davidof péreoulok, 6) et, pour perpétuer par un don l'anniversaire du mariage de Leurs Majestés, a accordé une subvention annuelle de 30,000 roubles (75,000 francs) pour l'entretien des Ateliers professionnels, avec la seule condition que ces ateliers, immeuble et matériaux, reviendraient en retour à la Ville au cas où la Société cesserait de s'en occuper.

L'enseignement de ces ateliers est divisé en deux classes: la classe élémentaire et la classe supérieure. Le programme des études comporte : les travaux d'hiver et les travaux d'été. Dans les deux classes sont également enseignés: le dessin, le tracé des plans, le modelage, la comptabilité, la connaissance des matériaux, des instruments, des différents procédés employés pour établir un devis selon la profession, et en général tous les éléments indispensables aux artisans.

Il existe dix ateliers :

a) Le modelage décoratif pour la décoration monumentale;

b) La peinture décorative pour la même destination;
c) La chromo-lithographie, la gravure et la lithographie;
d) La faïencerie, sa décoration, ses divers procédés de cuisson;
e) La verrerie, les vitraux;
f) La gravure sur verre, sur métal et sur pierre;
g) Le forgeage et le ciselage des objets métalliques;
h) L'émaillage de la faïence, du verre et des métaux;
i) La mosaïque monumentale et ornementale;
j) La sculpture sur bois et sur ivoire.

Chaque atelier, ayant son programme spécial, est composé des deux classes: élémentaire, pour les élèves; supérieure, pour les contremaîtres. De la classe élémentaire font partie les enfants âgés de douze ans au moins, sachant lire, écrire et compter. Dans la classe supérieure sont admis les artisans, en possession déjà de leur métier, au titre de contremaître.

En ce qui concerne les travaux d'été, ils ont lieu directement sur les constructions en cours, mais les élèves âgés de moins de quinze ans ne sont pas autorisés à les fréquenter; ils continuent leurs cours dans les ateliers, ou profitent de trois mois de vacances si leurs études d'hiver ont donné des résultats satisfaisants. Tous les élèves de la classe élémentaire sont placés sous la surveillance obligatoire des contremaîtres de la classe supérieure.

Aiguière en cuivre ornée d'émaux.
(Musée des Arts industriels de St-Pétersbourg.)

Il n'est admis que trois cents élèves dans les *Ateliers professionnels* que les femmes sont autorisées à fréquenter, et il est convenu que *cent* places gratuites seront toujours réservées aux candidats de la Ville. Les élèves de la classe élémentaire sont reçus, à titre d'épreuves, pour un délai semestriel ou annuel, afin de contrôler leurs dispositions professionnelles, et si ces dernières sont reconnues insuffisantes, l'exclusion est prononcée. Au contraire, les élèves ayant témoigné de capacités particulières sont gardés pendant deux ou trois ans, jusqu'à leur passage dans les classes supérieures, où ils travaillent dans un atelier spécial durant deux autres années consécutives, à l'expiration desquelles ils sont obligés de présenter en séance publique les travaux qu'ils ont exécutés d'après des commandes privées, acceptées avec l'autorisation du Conseil pédagogique.

Les artisans de la classe supérieure exécutent ces commandes en se servant des matériaux que l'Atelier met à leur disposition et touchent, à titre de prime rémunératrice, une certaine somme sur le prix de vente de leur ouvrage. Pour éviter toute contestation, chaque commande privée est inscrite par les chefs d'atelier, au même titre que les commandes reçues par l'atelier collectivement.

Les travaux personnels, exécutés en tous points d'une manière satisfaisante, donnent aux élèves le droit au titre et au diplôme de *candidat à la maîtrise* et, à leur majorité, au titre de *maître*.

Ces ateliers professionnels rendront certainement de très grands services aux industries d'art, et cela pour plusieurs causes. D'abord, parce qu'ils sont accessibles à tous, aussi bien aux enfants qu'aux hommes faits, aucune limite d'âge ne venant opposer sa barrière aux bonnes volontés. Les hommes y trouveront un complément d'instruction artistique qui éveillera en eux le goût de la recherche du style et de la fantaisie; ils tenteront bien plus facilement des innovations, n'ayant pas à compter la dépense des matériaux qui si souvent arrête, immobilise l'inspiration. La surveillance des classes élémentaires étant *obligatoire* pour les contremaîtres, ils prendront l'habitude d'enseigner leur métier, de former en quelque sorte des élèves, et les procédés dont bien souvent un habile artisan emporte le secret, se perpétueront par la génération d'élèves qu'ils auront eus sous leur direction.

En ce qui concerne les enfants, ils trouveront là une éducation artistique qu'aucun mauvais apprentissage n'aura faussée; ils acquerront un sens très juste des arts industriels et seront familiarisés avec tous les procédés et tous les perfectionnements de leur métier. Ils auront la faculté, les premiers temps, de *gâcher l'ouvrage* sans que ni le patron ni le client n'en souffrent, ce qui leur évitera les coups qui rebutent et les amendes qui désespèrent. Ils auront pour stimulants la perspective de gagner un grade qui les placera au-dessus des ouvriers ordinaires et aussi celle de gagner par leurs ouvrages, pour lesquels ils n'auront rien déboursé, quelques petites économies qui leur permettront, soit de s'établir modestement, soit d'attendre un bon emploi. Quant à la moralité, elle y trouve aussi son compte; les règlements des ateliers étant sévères sur ce chapitre, la promiscuité pernicieuse des apprentissages perd de nombreuses victimes.

Au point de vue des chefs d'industries et des grands manufacturiers, les services que rendront les Ateliers professionnels ne seront pas moins grands. On évitera la perte de temps de l'apprentissage, les bévues souvent très préjudiciables d'un ouvrier ignorant son métier; on saura où trouver un artisan maître auquel on pourra confier en toute sécurité d'importants travaux et qui saura peut-être, un jour, donner une impulsion nouvelle à la branche industrielle qu'il cultive.

C'est donc toute une école, toute une génération d'artistes ouvriers qui se lève et va donner, sans nul doute, une phase nouvelle aux industries d'art en Russie.

M. Sabanéeff a créé là une œuvre généreuse qui lui fait le plus grand honneur et de laquelle on peut le féliciter très sincèrement, car en même temps qu'artistique elle touche de bien près à la philanthropie!

Du reste, c'est sous la direction de M. Sabanéeff (secondé par M. Sobko) que la Société impériale d'encouragement des Arts a pris une si grande extension.

Fondée en 1820 par trois particuliers : le secrétaire d'État Kiquine, le prince I.-A. Gagarine et le commandant Dmitrief-Mamonof, auxquels se sont joints bientôt le capitaine Kill et le commandant Schubert, la Société ne possédait qu'un capital de 17,000 francs.

Tandis que l'Académie des Beaux-Arts donnait aux jeunes artistes la possibilité d'apprendre à manier le pinceau ou l'ébauchoir, la Société d'encouragement des Arts se préoccupait de leur fournir les moyens matériels nécessaires au développement de leurs talents et s'acharnait à propager dans la masse du public l'amour des arts. Là où finissait la protection de l'Académie des Beaux-Arts, commençait celle de la Société d'encouragement, et tant que vécurent leurs communs présidents, S. A. le grand-duc Maximilien de Leuchtenberg (1843-1852) et son épouse la grande-duchesse Marie Nicolaïewna (1852-1876), les deux institutions marchèrent d'accord, sous la direction des deux secrétaires, V.-I. Grégorovitch et F.-F. Lwoff. Ce n'est qu'à partir de la nomination de M. Lwoff comme directeur de l'Institut technologique de dessin de Moscou, en 1864, que les deux postes de secrétaires furent confiés à des membres différents, MM. Rebezof et D.-I. Grégorovitch. La mort de la grande-duchesse Marie Nicolaïewna, en 1876, divisa la présidence entre deux membres de la famille impériale : S. A. I. le grand-duc Wladimir Alexandrowitch devint le président de l'Académie et la princesse Eugénie Maximilianowna d'Oldenbourg, présidente de la Société d'encouragement.

Manche de couteau en émail.

L'Académie étant spécialement une institution de hautes études artistiques et ne pouvant s'occuper de l'avenir de ses pensionnaires, ne pouvant leur garantir même des moyens d'existence, ni envoyer les meilleurs d'entre eux à l'étranger pour se perfectionner, la Société d'encouragement assuma cette lourde tâche.

L'Académie, d'après les statuts qui la régissaient, ne pouvait récompenser par des médailles d'or que ses pensionnaires particuliers à la terminaison complète de leurs études. Les élèves sortis de l'Académie avant ce laps de temps n'avaient pas de droits à ces médailles. La Société d'encouragement, frappée des inconvénients et émue des préjudices causés de ce fait à des jeunes gens de talent, s'engagea à donner à l'Académie trois médailles d'or supplémentaires (une de première classe et deux de deuxième classe), qui étaient accordées tous les trois ans, en séance publique, avec l'assentiment des membres de la Société.

En dehors de ces distinctions, la Société d'encouragement fournit les frais de voyage, soit en Russie, soit à l'étranger, à grand nombre d'artistes.

Puis la Société s'occupa de procurer un travail fixe aux jeunes artistes revenant de l'étranger, se transforma en intermédiaire entre ses protégés et les institutions gouvernementales et privées. Non satisfaite encore, elle entretint des pensionnaires à ses frais auprès des professeurs de l'Académie, payant leurs

études et leur subsistance. Parmi eux, nous relevons les noms de : MM. Tchernetzof, Krilof, Tchoumakof, C. Makowski, Kramskoï, V.-P. Véreschtiaquine, etc. Pendant quarante ans, la Société protégea ainsi plus de cent trente artistes, devenus aujourd'hui célèbres.

Ornement supérieur d'un drapeau.
(Musée des Arts industriels de St-Pétersbourg.)

Enfin, la Société prenait pour 1,500 roubles par an (4,000 francs) de bulletins de présence, donnant droit d'assister aux cours de l'Académie des Beaux-Arts et les distribuait *gratuitement* aux jeunes artistes privés de ressources.

En 1857, la Société d'encouragement acceptait la direction de l'école de dessin dépendant du Ministère des Finances, et sa protection était si généreuse que, lors de l'institution d'une classe d'iconographie, le prince G.-G. Gagarine, alors vice-président, faisait venir de Londres des moulages pris sur des sculptures sur ivoire et indispensables pour l'étude approfondie du style byzantin.

Comme autres preuves de l'activité de la Société d'encouragement, on peut indiquer : l'installation (payée par les membres) d'expositions des travaux des élèves, pensionnaires et artistes étrangers, dans un magasin affecté à la vente de ces productions : l'obtention de toutes sortes de commandes, dessins d'illustration, peintures pour les églises, portraits de la famille impériale, copies de tableaux célèbres, etc.

Ne ménageant pas ses dépenses pour toutes ces entreprises, la Société endura souvent de grands déficits que couvraient parfois de nouvelles donations de ses membres; par la suite, pour augmenter ses ressources, la Société obtint l'autorisation d'organiser des loteries artistiques publiques.

L'activité si diverse et si utile de la Société ne pouvait pas ne pas éveiller les sympathies des amateurs d'art, nombreux à cette époque; aussi la liste des membres augmentait-elle d'année en année, en dépit du chiffre de cotisation (200 roubles par an, ou 2,000 roubles en un seul versement). Le Gouvernement lui accorda aussi sa bienveillante attention, en fixant une première subvention annuelle de 5,000 roubles, bientôt doublée, en commandant des travaux très importants, en faisant verser à la Société une rente de 1,000 roubles pour les frais de loyer, etc.

A partir du moment où la Société prend sous sa protection l'école de dessin, et où M. D.-V. Grégorovitch devient son secrétaire, ses préoccupations peu à peu changent, se tournent surtout vers les industries artistiques. Mais si l'entretien des pensionnaires et les bourses de voyage sont supprimés en principe, il n'en existe pas moins des exceptions dont profitent les paysagistes : Wassilieff, Schilder (1877), et Mme Polénof, envoyée à Paris pour étudier la peinture sur porcelaine (1880). Les expositions organisées par la Société deviennent plus riches et plus diverses, comprennent des collections entières particulières, des séries complètes d'œuvres d'artistes isolés, tels que : Aïwazowski, Klever, Soudkowski, Véreschtiaquine, et de divers cercles artistiques : *Cercle des artistes femmes, Société des aquarellistes russes,* etc. Grâce aux généreuses donations du comte P.-J. Stroganoff, du défunt empereur Alexandre III, de MM. Botkine, Gaewski, du comte S.-G. Stroganof, la Société a pu fonder des concours annuels de peinture historique, paysages et réaliste. Parmi les lauréats, nous relevons les noms de : MM. Chichkine, Wassilieff, Répine, V. Makowski, K. Makowski, N. Makowski, Koudraticuko et Doubowski, tous aujourd'hui des maîtres de l'école russe.

En même temps sont fondés des concours pareils pour les industries d'art, compositions de dessin (fondation Narischkine), gravure sur bois, peinture sur porcelaine et décorative, sculpture sur bois et modelage, dont les primes sont offertes par S. A. I. la princesse Eugénie d'Oldenbourg, le prince Paskéwitch, MM. Balachef, Narischkine, et le comte Stroganof.

Depuis trente ans, l'attention de la Société se porte particulièrement sur la transformation de l'école de dessin en école industrielle, sur la fondation du Musée d'industries artistiques, sur la publication d'ouvrages d'instruction artistique, comme, par exemple : *l'Ornement national russe,* de V. Stassof; le *Recueil de dessins d'industries d'art,* etc.; sur des missions de recherches archéologiques en Russie, sur l'organisation de succursales de l'école de dessin dans la banlieue de Pétersbourg, où les manufactures et les usines occupent les quatre cinquièmes de la population.

Une pareille activité ne reste pas sans récompense, car, frappé de l'importance de la Société, S. M. Alexandre III, en plus des 6,000 roubles (15,000 francs) alloués pour l'entretien de l'école et du musée, des 5,000 roubles (12,500 francs) décrétés pour la publication du *Recueil de dessins* et des 3,600 roubles (9,000 francs) pour les écoles populaires, Sa Majesté, dis-je, versa en 1889 la somme de 100,000 roubles (250,000 francs) pour la reconstruction de l'immeuble que la Société avait reçu en don de S. M. Alexandre III, en 1870, et qui avait déjà exigé pareille dépense à sa première transformation (1877). En 1892, S. M. Alexandre III renouvelait sa généreuse donation de 100,000 roubles pour permettre à la Société de poursuivre son but et lui accordait l'honneur de prendre le titre de Société *impériale* d'encouragement des Arts.

Tel est l'historique que veut bien nous transmettre M. Sobko, en ajoutant que la Société est très prospère actuellement. Les chiffres, mieux que tout autre chose, vont nous prouver la marche ascendante de la Société.

En 1893, soixante-treize ans après sa fondation, basée sur un capital de 17,000 roubles, la Société possédait, en plus du prix d'estimation de son immeuble, fixé à 625,000 roubles (1,563,000 francs), un capital net de 116,815 roubles (289,038 francs).

En dépit de toutes les dépenses, des achats pour le musée et la bibliothèque, des primes, en 1894, le capital de la Société, 130,678 roubles (326,695 francs), augmentait de 13,663 roubles (33,858 francs) sur l'année précédente. Enfin, en 1895-1896, une nouvelle augmentation de 13,117 roubles (32,793 francs) portait le capital de la Société à 143,795 roubles (359,488 francs), soit, en comptant l'immeuble, un actif de 1,922,488 francs, non compris la maison offerte par la Ville pour les Ateliers professionnels et la subvention de 30,000 roubles (75,000 francs) accordée pour ces mêmes ateliers.

Il serait fort à souhaiter que toutes les Sociétés protégeant les industries artistiques puissent posséder un pareil capital et un comité aussi nombreux que celui formé par les généreux donateurs de la Société impériale d'encouragement des Arts!

Désirable aussi serait la fondation d'une école d'arts industriels d'après le type de celle de Saint-Pétersbourg, dont les meilleurs élèves, aux frais de la Société et de la Commission impériale archéologique, sont envoyés en différents points de l'empire, avec mission de copier les objets de vieux style russe restés intacts dans les églises, dans les édifices communaux et chez les particuliers. Que de merveilleux objets d'art seraient ainsi sauvés de l'oubli et quelle source d'adaptations nouvelles découlerait de ces reproductions!

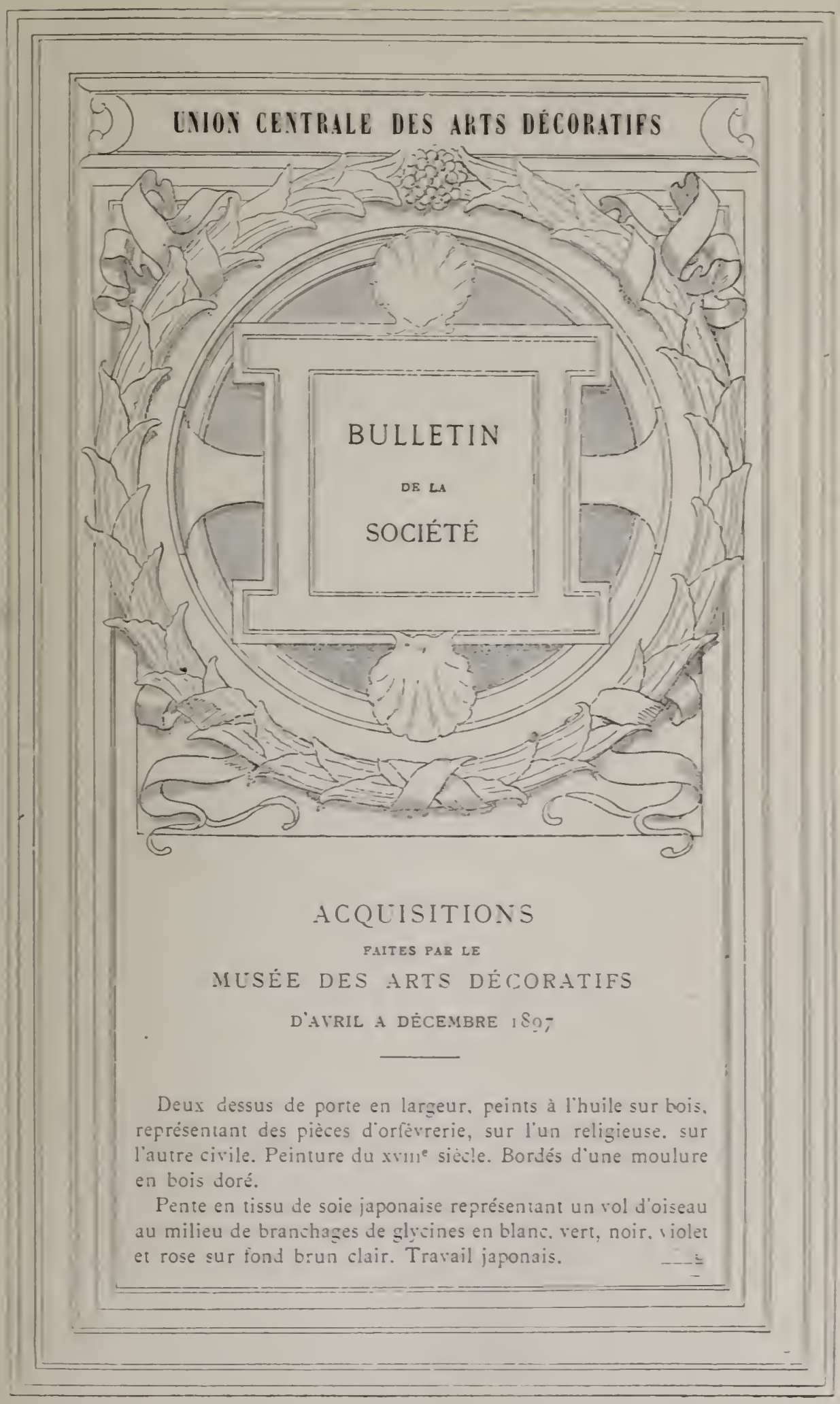
Mais le temps presse; ne nous arrêtons pas aux considérations et passons vite au Musée: douze grandes salles éclairées à l'électricité et encombrées de vitrines, contenant 8,000 pièces environ classées chronologiquement et génériquement. La chose la plus curieuse est que ce musée, qui possède des originaux d'une très grande valeur au point de vue artistique, ait eu comme premier fonds une collection française, la collection Laborie, acquise par M. Narischkine et offerte par lui à S. M. l'empereur Alexandre II qui, à son tour, en fit don à la Société d'encouragement des Arts. La place me manquant, je reviendrai sur ce sujet dans le chapitre spécial des musées.

Traversons la bibliothèque, dont les rayons renferment 2,800 ouvrages, et les tiroirs 5 à 6,000 dessins et gravures. Prenons congé de M. Sobko, en le remerciant de son extrême obligeance, et regagnons notre traîneau. Le cocher est toujours aussi philosophe, mais sa barbe a blanchi sous la neige et les chevaux frissonnent sous les morsures du froid, font vibrer les clochettes de la *douga* et creusent du sabot l'épais tapis blanc qui gèle leurs fines jambes.

— Eh! pigeonneaux!... Allons! vite, les chéris!

Nous sommes enlevés comme par une rafale à travers les rues aveuglantes de blancheur, que soulignent les mille feux vacillants des réverbères, coupés de-ci de-là par les grosses boules électriques.

Z. DE WASSILIEFF.



ACQUISITIONS

FAITES PAR LE

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

D'AVRIL A DÉCEMBRE 1897

Deux dessus de porte en largeur, peints à l'huile sur bois, représentant des pièces d'orfèvrerie, sur l'un religieuse, sur l'autre civile. Peinture du XVIIIe siècle. Bordés d'une moulure en bois doré.

Pente en tissu de soie japonaise représentant un vol d'oiseau au milieu de branchages de glycines en blanc, vert, noir, violet et rose sur fond brun clair. Travail japonais.

Motifs de décoration intérieure, tels que frontons, panneaux, lambris, corniches, dessus de portes, de cheminées, de bibliothèques, de tabernacles, moulures, etc. — Collection de 77 dessins par les Pineau. École française, XVIIIe siècle. — Projet de plafond, dessin à la plume lavé d'encre de Chine, par C. Coypel. École française, commencement du XVIIIe siècle. — Projet d'éventail, dessin à la mine de plomb rehaussé d'encre de Chine. École française, XVIIIe siècle. — Frise, dessin à la plume lavé d'encre de Chine. École française, XVIIIe siècle (provenant de la vente de M. le baron Pichon).

Frise en terre cuite, composée de cinq pièces. Travail italien, XVe siècle.

Deux vases en verre de la fabrique de M. Tiffany, à New-York.

Vase en verre. Fabrique de M. Emile Gallé, à Nancy.

Vase en verre de la fabrique de M. Tiffany, à New-York.

Plaque en émail représentant : *La Naïade et la noyée* (Interprétation d'un dessin de Lévy Dhurmer). Œuvre de M. Lucien Hirtz, peintre émailleur à Paris.

Deux modèles de tenture, dessins de M. Henry-Marie-Émile Gillet, dessinateur, à Paris.

Vase en faïence grand feu. Œuvre de M. Henry-Léon-Charles Robalbhen, céramiste, à Paris.

Quatre gobelets et deux salières en étain de la fabrique de M. Jules Brateau, orfèvre, à Paris: 1° Gobelet ovoïde, à pied élargi, portant l'inscription : *Numero Deus impare gaudet,* sur un plateau circulaire; décorés l'un et l'autre de fleurs et de feuilles de trèfle en relief. — 2° Gobelet cylindrique, de forme légèrement évasée, décoré de grappes de raisin et de feuilles de vigne en relief, au milieu desquelles sont figurés des vases à boire et un thyrse, portant autour de l'ouverture l'inscription : *Vino miscet aquam jam satis ipse Deus;* à la base, des masques antiques. — 3° Gobelet cylindrique, à ouverture évasée, sur quatre petits pieds festonnés; décoré de branchages de pommier en fleurs appliqués sur un fond de moulures, avec l'inscription : *A la pomme Adam goûta.* — 4° Gobelet octogone à la partie inférieure et ouverture élargie cylindrique, décoré en relief de branchages d'olivier chargés de fruits. — 5° Salière double, composée d'un triton tenant devant lui et derrière deux récipients cylindriques inclinés, décorés de légers feuillages fleuris. — 6° Salière-triton, enfant, accroupi soutenant un coquillage à large ouverture destiné à recevoir le sel.

Un vase en émail (graine de pavot). Œuvre de M. René Lalique, joaillier, à Paris.

Deux vases en grès de la fabrique de M. A. Delaherche, à Paris.

LEGS FAIT AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

PAR Mme Ve DÈCLE

Un meuble à deux corps, en bois sculpté, XVIe siècle.

Un lit, une table de nuit à dessus de marbre blanc et un secrétaire en acajou, avec garnitures d'applique en bronze ciselé et doré, du temps du Premier Empire.

Un cartel d'applique surmonté d'une figure de Chinois tenant un parasol, bronze ciselé et doré, cadran en émail portant l'inscription *Autray*, à Paris, XVIIIe siècle.

Deux statuettes en bronze représentant des personnages grotesques, genre Teniers; sur socle en marqueterie de cuivre et d'écaille, fin du XVIIe siècle.

Un petit plat creux, décoré en relief d'olives aux couleurs naturelles. Faïence de Marseille, XVIIIe siècle.

Un lot composé de cent vingt-six pièces diverses représentant des ustensiles de cuisine et d'autres objets en cuivre rouge et jaune (Dinanderie).

RÉDUCTION D'UNE PLANCHE DE L'OUVRAGE DU SCULPTEUR F.-EUG. PIAT

(Trente-cinq compositions inédites, croquis au fusain)

LISTE DES DONS FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

DES MOIS D'AVRIL A DÉCEMBRE 1897

Panneau en bois sculpté, décoré en relief : sous un dais suspendu à des guirlandes, deux colombes se becquetant sur un trophée, composé d'une torche, d'un carquois, etc., au-dessus d'un motif à coquilles, fleurs, etc. France. Commencement du XVIIIe siècle. — Flambeau d'autel à bobéchon muni d'une pointe à pied élargi porté par trois lions en relief. Dinanderie; XVe siècle. — Statuette de femme, en costume antique, provenant d'un candélabre. Bronze. France, XVIIIe siècle. — Médaillon de la reine Marie-Antoinette. Bronze avec traces de dorure. XVIIIe siècle. — Aiguière couverte à anse contournée, déversoir soutenu par un masque barbu, piédouche et couvercle contourné; le corps du vase et le couvercle à cannelures formant relief. Terre de pipe de la fabrique du Pont-aux-Choux, à Paris, XVIIIe siècle. — Carreau de revêtement quadrangulaire à quatre lobes contenant une rosace centrale; aux quatre angles, motif ornemental, comme le centre en vert, jaune et bleu. Faïence de Triana (Séville), Espagne, XVIe siècle. — Assiette à bord festonné et ajourné, à décor de rocailles en relief et de fleurs et papillons en couleurs. En dessous, la marque au sceptre. Porcelaine de Berlin, XVIIIe siècle. — Assiette presque plate, émaillée en chamois avec tache vert foncé au centre, décorée en relief d'une grenouille. Faïence de MM. Bigot et Charpentier, à Paris. — Râpe à tabac en ivoire, décorée en relief: une divinité sur un nuage; deux colombes se becquetant sur un motif ornemental ; au-dessus, une corbeille de fruits; au revers, une boîte dont le couvercle est orné d'un enfant ailé assis sur un rocher et soufflant dans un coquillage. France, XVIIIe siècle. — Plat creux à décor rouge, vert et jaune; au centre, rosace à bord dentelé contenant, sur fond mosaïque rouge, un semis de fleurs; au pourtour, fleurs sur fond analogue; au revers, branchage fleuri. Porcelaine de Chine, de la famille verte. — Plat creux à bord plat évasé, à décor bleu de deux tons; au centre, grand médaillon circulaire à fond imbriqué chargé de quatre rosaces à cœur bleu turquoise; autour, rosaces analogues et fleurettes à feuillages contournés, marli fond bleu à médaillons et feuillages en réserve; au revers, médaillons trilobés et rosaces. Faïence de Damas (Orient). — Panse sphérique (fragment) d'un vase décoré sur fond blanc, en vert, bleu et violet, de palmettes dressées et de tiges fleuries, bordure d'entrelacs en noir. Faïence de Rhodes. — Plaque oblongue, à extrémité lobée en ogive, à bordure bleu clair, portant, sur fond noir, une inscription en blanc et jaune. Provient de la Mosquée bleue à Tauris. Faïence de Perse. Encadrement en bois noir mouluré. — Petit bol émaillé en bleu turquoise, décoré au trait en noir de divisions contenant des rosaces lobées oblongues à l'extérieur; à l'intérieur, des fleurettes rayonnantes. Faïence de Perse. — Petite tasse hémisphérique, à décor mordoré; à l'extérieur, fond uni; à l'intérieur, des fleurettes. Faïence de Perse. — Petite tasse émaillée en bleu turquoise; bordure à division en bleu foncé. Faïence de Perse. — Bouclier indien, de forme ronde, en fer incrusté d'or (?), à quatre bossages en relief; au centre, une inscription; autour, une frise composée de médaillons renfermant des sujets de chasse. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Petite théière cylindrique, à anse et goulot contournés; décor de barbeaux. En dessous, marque au chiffre du comte de Provence et un M couronné (Monsieur). Porcelaine de

Clignancourt, XVIIIe siècle. — Petit sucrier sphérique à couvercle, dont un fruit doré forme le bouton; décor à barbeaux. Marque au chiffre du comte de Provence. Porcelaine de Clignancourt, XVIIIe siècle. — *Dons de M. Pigalle.*

Fond de lit brodé par application d'ornements en satin jaune sur fond vert. Travail français, XVIIe siècle. *Don de Mme de Saint-Marceaux.*

Une canne en bois sculpté, représentant à la partie supérieure une tête d'homme barbu; travail italien, XVIIIe siècle. — *Don de M. Hugues Krafft.*

ERRATUM. — Nous avons reproduit page 347 une reliure qui porte, par erreur, le titre suivant: WIENER: *les Pavots.* — Cette légende doit être ainsi rectifiée : V. PROUVÉ : *Nénuphars.*

FIN DU TOME DIX-SEPT

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11.

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE). — Cheminée (face et profil), composée par M. CH. GÉNUYS, exécutée en grès polychrôme, par EMILE MULLER 6
ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE). — Miroir à main, en argent, diamants et pierres, exécuté par M. H. NOCQ. 8
ART MODERNE : DOCUMENTS D'ATELIER. — Vase inédit, par LELIÈVRE. 24
ART MODERNE : MOBILIER. — Vitrine bibliothèque, par JEAN DAMPT 28
LA PEINTURE INDUSTRIELLE CHEZ LES GRECS. — Vases et amphores grecs du XIIe au VIIe siècle av. J.-C. 72
LA SCULPTURE DÉCORATIVE DANS L'ANTIQUITÉ. — Masques scéniques et grotesques antiques. 90
LA SCULPTURE DÉCORATIVE AU MOYEN-AGE (France). — Mascarons de l'église de Reims (XIIIe siècle) . 90
SCULPTURE DÉCORATIVE (XVIe SIÈCLE). — Mascarons du Pont-Neuf, à Paris. 92
ART MODERNE : DOCUMENTS D'ATELIER. — Modèle pour bordure, par H. GODART; Vase émail, petit arrosoir et salière, par V. LELONG; Plateau émail champlevé, par V. BOURGEOIS 94
ART MODERNE : DOCUMENTS D'ATELIER. — Bordure d'application en soie, par A. DULANT; Stalle en bois sculpté et entrée de serrure, par D. ALLIOT; Salière en argent, par E. CÉLOS; Frise, par C. BOIGNARD. 96
ART MODERNE : DOCUMENTS D'ATELIER. — Étoffes, par Mlles B. CHAUVIN et HERVEGH 100
LA PEINTURE INDUSTRIELLE CHEZ LES GRECS. — Coupes et amphores grecques du VIe siècle av. J.-C. 108
ART MODERNE : DOCUMENTS D'ATELIER. — Trois projets de sculpture décorative, par E. ROBERT. . . 116
SALON DU CHAMP-DE-MARS (1897) : ORFÈVRERIE. — Projet pour un surtout de table, commémorant le voyage en France de l'Empereur de Russie, par M. P. AUBÉ 148
SALON DU CHAMP-DE-MARS (1897) : *En Chasse,* aquarelle de E. GRASSET 150
PLAQUETTE EN VERMEIL, pour l'album offert au Président de la République, exécutée chez M. G.-R. SANDOZ. 156
ART MODERNE : DOCUMENTS D'ATELIER. — Étoffes, par LIÉNARD et MOUCHOT 180
ART MODERNE : MOSAÏQUE. — Mosaïque du porche de l'église de Briare, composition de E. GRASSET . 192
CONCOURS DES MAGASINS DU LOUVRE (1897). — Projets d'horloges (1er prix, M. FUCHS; 2e prix, M. PAQUET; 3e prix, M. RUDNICKI) 200
CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE (1897). — Projet pour une fontaine-lavabo (1er prix, Mlle J. BOGUREAU) 202
CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, en vue de l'Exposition de 1900 (1er degré 1897). Projet de menus, par H. HINGRE 220
CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE (1897). — Projet pour une fontaine-lavabo (2e prix, M. J. DOUY; 3e prix, M. P. BOUVIER. 224
SALON DES CHAMPS-ELYSÉES (1897) : RELIURE. — Reliure pour les *Ballades* de VILLON, par P. RUBAN. 236
SURTOUT EN ARGENT, offert au Président de la République par le Comité du Commerce et de l'Industrie. (DEBAIN, orfèvre.) 240
CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE (1897) : Projets de fontaine-lavabo. — 4e prix, M. E. MULIER; 5e prix, M. E. GUYOT 256
SALON DES CHAMPS-ELYSÉES (1897) : SCULPTURE DÉCORATIVE. — *Un coup de collier,* bas-relief, par G. DEBRIE 264
SALON DES CHAMPS-ELYSÉES (1897) : SCULPTURE. — *Bacchus,* dessus de cheminée devant être exécuté en grès, par ANTONIN MERCIÉ. 268

SALON DES CHAMPS-ELYSÉES (1897) : SCULPTURE DÉCORATIVE. — *Chevaux marins*, groupe exécuté pour la ville de Bordeaux, par G. DEBRIE 272
ART MODERNE : DOCUMENTS D'ATELIER. — Panneau en bois sculpté, par C. BOIGNARD ; Stalle en bois sculpté, par TH. GUÉRIN ; Tasse à café en porcelaine, par E. BRIDELANCE ; Bande de tapisserie basse-lisse, par V. BOURGEOIS ; Composition pour tissus, par C. BOIGNARD ; Vitrail, par V. BOURGEOIS. 284
SALON DU CHAMP-DE-MARS (1897) : SCULPTURE ET CÉRAMIQUE. — *Narcisse :* Motif de fontaine, par A. CHARPENTIER ; exécution en grès, par E. MULLER 296
LE VITRAIL : *Histoire de Psyché.* — Vitrail en grisaille provenant de l'ancien château d'Ecouen, actuellement au château de Chantilly 308
SALON DU CHAMP-DE-MARS (1897). — Cristaux gravés en camées, par E. GALLÉ 340
SALON DU CHAMP-DE-MARS (1897) : L'EMAIL. — Coffret en ivoire, ors repoussés et émail, exécuté par MM. GRANDHOMME, GARNIER et BRATEAU 344
EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES (1897) : ORFÈVRERIE. — Grand vase en cristal gravé, monture en argent, patiné d'or, exécuté par MM. WOLFERS, orfèvres, à Bruxelles 360
ART MODERNE : DOCUMENTS D'ATELIER. — Etudes de fleurs d'après nature, par M. P. WOLFERS 388
EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES (1897) : ORFÈVRERIE. — Calice et aiguière (Maison POUSSIELGUE-RUSAND) 392
EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES (1897) : BRODERIE. — Mitre et bannière brodées soie et or (Maison BIAIS) 394
ART DÉCORATIF MODERNE : DOCUMENTS D'ATELIER. — Dessus de buvard, par Mlle GUILLAUDIN ; *Le Verseau* (janvier), vitrail, par T. SELMERSHEIM 400
FRONTISPICE dessiné par le sculpteur F.-E. PIAT, pour son ouvrage. *(Trente-cinq compositions, croquis au fusain.)* 402
VASES. — Réduction d'une planche de l'ouvrage du sculpteur F.-E. PIAT 414

AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées dans le volume en regard *de la page désignée dans cette table.*

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

A propos de l'*Art nouveau* : Soyons Français!..., par M. Ch. GENUYS 1
Les Artistes décorateurs : M. Henry Nocq, par Charles SAUNIER 7
L'Étude des ornements *(suite)* : palmettes, gerbes et aigrettes, par J. PASSEPONT 18
Les Industries d'Art en Russie *(premier article)*, par Z. DE WASSILIEFF 19
Nos documents d'atelier : Analyse critique, par N. 25
Chronique du mois, par JUDEX 26
Courrier de l'Étranger 29
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 32

L'Emploi de la céramique dans l'architecture *(premier article)*, par G. LARROUMET, membre de l'Institut 33
La Femme comme objet d'art, par Henri BOUCHOT 46
L'Étude des ornements *(suite)* : palmettes, gerbes et aigrettes, par J. PASSEPONT 53
L'Exposition de M. Mucha à la Bodinière, par Victor CHAMPIER 58
Chronique du mois, par JUDEX 61
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 64

La Peinture industrielle chez les Grecs *(premier article)*, par Ed. POTTIER 65
L'Emploi de la céramique dans l'architecture *(deuxième article)*, par G. LARROUMET, membre de l'Institut 73
Rôle du masque humain ou grotesque dans la décoration, par F. de VILLENOISY 82
Art moderne : nos documents d'atelier, analyse critique, par N. 94
Chronique du mois 96

La Décoration du tissu et du papier peint *(premier article)*, par Edme COUTY 97
La Peinture industrielle chez les Grecs *(deuxième article)*, par Ed. POTTIER 102
L'Art décoratif à l'époque romantique, par C. LEYMARIE 110
La Collaboration dans les œuvres d'Art : Nouvelle lettre à M. V. CHAMPIER au sujet de la *Gallia*, par E. ROBERT 116
La Décoration des places publiques : bustes et statues, par E. PASCAL 118
Chronique du mois, par JUDEX 121
L'Exposition de la *Libre Esthétique* à Bruxelles, par Henry NOCQ 123
Courrier de l'Étranger 125
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 127

L'Art Nouveau *(premier article)*, par Eugène GRASSET 129
Les Arts décoratifs aux Salons de 1897 *(premier article)*, par L. DE FOURCAUD 145
Nouvelles monnaies de MM. Roty et D. Dupuis, par S. DE VAIRE 157
Chronique du mois, par JUDEX 159

Les Arts décoratifs aux Salons de 1897 *(deuxième article)*, par L. DE FOURCAUD 161
La Décoration des tissus et du papier de tenture *(deuxième article)*, par Ed. COUTY 175
L'Art nouveau *(suite et fin)*, par E. GRASSET 182

Pages.
Les Concours d'Art décoratif du mois de mai 1897, par Joseph BALMONT. 201
Chronique du mois, par JUDEX. 204
Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs. Assemblée générale du 29 avril 1897. 206
I. — Rapport à l'Assemblée générale de l'Union centrale des Arts décoratifs, par M. G. BERGER. 207
II. — Rapport au nom de la Commission de l'enseignement de l'Union centrale, par Ch. ROSSIGNEUX 214
III. — Rapport au nom de la Commission du Musée des Arts décoratifs, par Jules MACIET. . . . 218
IV. — Rapport au nom de la Commission des finances, par M. CORROYER. 222
V. — Rapport des censeurs de l'Union centrale pendant l'année 1896, par G. BOIN et AUDOYNAUD. 223

Les Arts du feu : La céramique artistique *(premier article)*, par G. LARROUMET 225
Les Arts décoratifs aux Salons de 1897 *(troisième article)*, par L. DE FOURCAUD 231
La Décoration dans l'Art grec *(premier article)*, par Lucien MAGNE. 241
Chronique du mois, par JUDEX 256

L'Exposition de la céramique : Le verre opalin dans le vitrail contemporain, par A. VALABRÈGUE. . . 257
Les Arts décoratifs aux Salons de 1897 *(quatrième article)*, par L. DE FOURCAUD 263
La Décoration dans l'Art grec *(deuxième article)*, par Lucien MAGNE. 274
Chronique du mois, par JUDEX. 282
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 287

Les Arts décoratifs aux Salons de 1897 *(cinquième article)* : Le Salon du Champ-de-Mars, par L. DE FOURCAUD. 289
Essai de lutherie décorative à l'Exposition de Bruxelles, par Albert JACQUOT. 298
Le Vitrail, conférence par Ed. DIDRON 302
Courrier de l'Étranger, par N... 318
Nécrologie : M. Lucien FALIZE, par Victor CHAMPIER 320

L'Exposition internationale de Munich, par Henry NOCQ 321
Les Arts du feu : La céramique artistique *(deuxième article)*, par G. LARROUMET 329
Les Arts décoratifs aux Salons de 1897 *(sixième article)* : Le Salon du Champ-de-Mars, par L. DE FOURCAUD 339
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs. 351

L'Exposition de Bruxelles : L'Art et l'Industrie en Belgique *(premier article)*, par Victor CHAMPIER. . 353
Les Arts du feu : La céramique artistique *(troisième et dernier article)*, par G. LARROUMET 363
Les Arts décoratifs aux Salons de 1897 *(septième et dernier article)* : Le Salon du Champ-de-Mars, par L. DE FOURCAUD. 374
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs. 382

L'Exposition de Bruxelles : l'Exposition française *(deuxième article)*, par Victor CHAMPIER 385
L'Art en Alsace-Lorraine, par A. VALABRÈGUE. 395
L'École Guérin, par J. BALMONT. 401
Compositions décoratives du sculpteur F.-E. PIAT, par J. B. 402
Les Industries d'Art en Russie *(deuxième article)*, par Z. DE WASSILIEFF 403
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs. 413

Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00616 0630